Diss. Leipzig
1886
Merkel (Joh.)

BETRACHTUNGEN

ÜBER

DIE DEUTSCHE TONKUNST

IM

ACHTZEHNTEN JAHRHUNDERT.

INAUGURAL-DISSERTATION

ZUR

ERLANGUNG DER DOKTORWÜRDE

EINGEREICHT

BEI DER PHILOSOPHISCHEN FAKULTÄT

DER

UNIVERSITÄT LEIPZIG

VON

JOHANNES MERKEL.

ACAD. LUGD. BAT. BIBL.

LEIPZIG
DRUCK VON BREITKOPF & HÄRTEL
1886.

HERRN DR. OTTO GÜNTHER,

STADTRATH A. D. UND DIREKTOR DES KÖNIGL. CONSERVATORIUMS
DER MUSIK ZU LEIPZIG,

IN DANKBARER VEREHRUNG

GEWIDMET.

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41545809_0182

Das Jahr 1685 ist für Jeden, der mit der Geschichte der heiligen Kunst der Töne vertraut ist, ein ausserordentlich bedeutungsvolles, und mit ganz besonderem Stolze füllt sich namentlich des deutschen Musikers Brust, wenn er dieses Jahres gedenkt. Wurden in demselben doch zwei der grössesten Söhne seines Volks geboren, welche durch ihre grandiosen Tongebilde den Ruhm desselben als des musikalischsten der Welt fest begründet haben: Bach und Händel. Ihr Erscheinen bildet daher in der deutschen Musikgeschichte einen bedeutsamen Wendepunkt.

Indess war durch das Wirken der beiden gewaltigen Geistesfürsten noch nicht Alles geschehen, um den Deutschen auf allen Gebieten der Tonkunst den Vorrang vor den übrigen musikalischen Nationen einräumen zu können. Das Gebiet der Oper war es, auf welchem sowohl die Italiener als auch die Franzosen uns Deutsche weit hinter sich liessen. Die deutsche Oper war um die Mitte des 18. Jahrhunderts so schwach und unbedeutend, dass sie nicht einmal im eigenen Lande befriedigen konnte; kein Wunder daher, dass weit mehr ausländische Produkte, besonders italienische auf den deutschen Bühnen in Scene gingen, als solche von einheimischen Meistern. Aber auch hier sollte bald eine Aenderung eintreten durch das Auftreten eines dritten grossen Meisters, welcher durch seine grossartigen Musikdramen mit einem Male den Deutschen auch im Gebiete der Oper die Hegemonie verschaffte, und dadurch den Sieg zu einem voll-

kommenen machte, den die erstgenannten beiden Meister für die Tonkunst ihres Volks erfochten hatten.

Um sofort auf den Stoff, welcher sich nach dem Gesagten für die vorliegende Abhandlung ergiebt, näher einzugehen, haben wir zunächst einen Ueberblick über die namhaftesten deutschen Tonmeister vor dem Auftreten Bachs und Händels zu geben, und darzulegen, in wie engem Zusammenhange letztere mit jenen stehen.

Noch heute hört man bisweilen die total irrige Ansicht aussprechen, dass man erst seit Bach von einer deutschen Tonkunst reden könne; Musik habe es schon gegeben, aber Bach sowie Händel hätten nicht an sie anknüpfen können, weil sie einer künstlerischen Entwickelung nicht fähig gewesen sei. Wenn dem so wäre, so hätten die beiden Meister das Unmögliche möglich gemacht, sie hätten dann Alles aus sich allein geschöpft, es wäre gewissermassen aus ihrem Haupte die Tonkunst fertig hervorgegangen, wie Pallas Athene aus dem Haupte des Allvaters Zeus. Aber weder Bach noch Händel haben eine neue Kunstform in die Musik eingeführt, dieselben waren alle schon vor ihnen vorhanden, einige sogar bereits in hoher Ausbildung; mithin war aber auch eine echte Tonkunst vorhanden, und unserer beiden Meister Aufgabe konnte nur darin bestehen, dieselbe durch Erweiterung und Vertiefung der einzelnen Kunstformen auf eine höhere Stufe der Vollendung zu führen. So kann man namentlich bei Bach ziemlich genau verfolgen, wie er sich zuerst durch das Studium der Werke seiner Vorgänger die Formen zu eigen macht, und dann mit seinem Geiste durchdringt, wobei er indess keineswegs allzu ängstlich zu Werke geht, indem er gewöhnlich mit der Form zugleich die ganze Stilweise seiner Vorgänger adoptirt. Daher begegnet man namentlich in seinen Erstlingswerken nicht selten Stellen, die grosse Aehnlichkeit mit den Werken zeigen, welche ihm dabei zu Mustern dienten. Von den deutschen Meistern, welche in seiner Jugendzeit grossen Einfluss auf ihn ausgeübt haben, sind neben Böhm, Bruhns, Reinken, Froberger und einigen andern als die bedeutendsten zu nennen Pachelbel

und Buxtehude. Ihre Werke haben durch Bach ein gründliches Studium erfahren, vornehmlich ihrem Einflusse haben wir seine gewaltigen Orgelkompositionen zu verdanken.

Der erstere von ihnen, Johann Pachelbel, hat namentlich durch seine Orgelchoräle wohlthätig auf Bach eingewirkt. An ihnen hat man nicht nur sein grosses Geschick, mit welchem er die Choralmelodie, die er einer bestimmten Stimme zuerteilt, von den andern Stimmen mit reichem Figurenwerk zu umranken weiss, zu bewundern, sondern mehr noch die Absicht, in welcher dies geschieht, indem letzteres nicht nur zum blossen Zierrat dienen soll, sondern zugleich die Choralmelodie zu vergeistigen sucht. Gewöhnlich lässt er seinen Orgelchorälen als Präludium eine Fuge über die erste Melodiezeile vorangehen, welche ebenfalls bestes Zeugnis ablegt für seine Routine in der contrapunktischen Schreibweise. Während ihm im Orgelchoral Niemand gleichkam, geschweige denn überlegen war, so wurde er doch in der Fuge, so Vortreffliches er auch in dieser Form geleistet hat, von seinem Zeitgenossen Dietrich Buxtehude noch übertroffen.

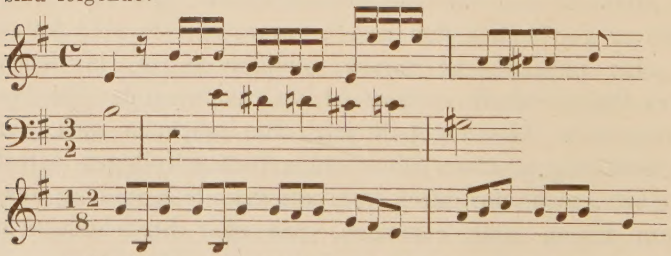
Buxtehude ist zwar von Geburt kein Deutscher[1]), wir müssen ihn aber trotzdem zu den Unserigen zählen, da er den grössten Teil seines Lebens in Deutschland gewirkt hat und zwar ganz im Sinne unserer damaligen Tonmeister. Seine Hauptbedeutung beruht ebenfalls in seinen Orgelkompositionen, welche in der Form durchgängig ziemlich freigehalten sind, weshalb sie sich auch äusserlich betrachtet nicht allzusehr von einander unterscheiden. Die Präludien, welche er gewöhnlich den Fugen vorausschickt, sind kurze über eine musikalische Phrase gebildete Sätze, in denen reiches Passagenwerk vorherrscht, welches auch dem im Pedal liegenden Bass zugeteilt ist. Sie zeichnen sich vor den gleichartigen Sätzen seiner süddeutschen Kollegen, selbst Pachelbels, nicht nur durch wahrhaft geniale Erfindung aus, sondern lassen auch erkennen, wie sehr Buxtehude rein

1) Er stammt aus Helsingör in Dänemark.

technisch über seiner Zeit stand. An das Präludium, welches bei ihm öfters in der Dominante endigt, schliesst sich direkt die Fuge an. Dieselbe ist bei ihm derartig gebildet, dass man in ihr mehrere Einzelfugen erkennen kann, die durch kurze Zwischensätze, in welchen es hauptsächlich auf Entfaltung von Virtuosität abgesehen ist, zu einem Ganzen verbunden werden. Die innere Einheit stellt er dabei dadurch her, dass er bei der Bildung des zweiten, resp. dritten Themas auf das erste insoweit Rücksicht nimmt, als er die charakteristischen Intervallenschritte desselben in den andern wiederkehren lässt. Immerhin aber haben wir es mit mehreren Themen zu thun, und nicht, wie Philipp Spitta [1]) meint, mit einer mehrfachen Umbildung eines einzigen, wie das gerade aus der Vergleichung der von Spitta als Beleg für seine Meinung angeführten Themen aus einer Fuge in E-moll [2]) doch deutlich genug zu ersehen ist. Was von Buxtehudes Präludien und Fugen gilt, findet auch Anwendung auf seine Toccaten und Canzonen, auch in ihnen wechseln Fugenform und freie Phantasie mit einander ab. Strenger in der Form sind sein Passacaglio (D-moll) und die beiden Ciaconen, die wir noch von ihm besitzen, gehalten, weshalb sie auch von allen Buxtehudeschen Orgelkompositionen den einheitlichsten Eindruck machen. Weit weniger bedeutend als die genannten Werke sind des Meisters Choralbearbeitungen [3]),

1) Johann Sebastian Bach von Philipp Spitta, Band I, S. 262.

2) Dietrich Buxtehudes Orgelcompositionen, herausgegeben bei Breitkopf und Härtel von Phil. Spitta, Bd. I. S. 28. Die Themen sind folgende:



3) Sie finden sich im 2. Bande der eben erwähnten Spittaschen Ausgabe.

in denen er das Geschick Pachelbels, die Choralmelodie zu vertiefen, durchaus vermissen lässt. Dagegen müssen seine Kirchenkantaten, welche er für die von ihm eingeführten Lübecker Abendmusiken schrieb, noch rühmend hervorgehoben werden; dieselben wurden zu Lebzeiten des Meisters ausserordentlich geschätzt, und haben wesentlich zur Läuterung des musikalischen Geschmacks in Norddeutschland beigetragen. Auch Bach, welcher bei seinem Aufenthalt in Lübeck im Jahre 1705 einige von Buxtehudes Kantaten hörte, konnte sich des grossen Eindrucks, den sie allgemein ausübten, nicht erwehren.

Von Pachelbel und Buxtehude gingen zwei grosse Organistenschulen aus, welche sich bald über ganz Deutschland erstreckten, indem die Pachelbelsche Mittel- und Süddeutschland, die Buxtehudesche dagegen Norddeutschland völlig beherrschte. Beide unterscheiden sich von einander, wie die Meister, von denen sie ausgingen. Pachelbel neigt mehr dem ernsten, streng kirchlichen Stile zu, wie sich das schon aus seiner Vorliebe für den Choral ergiebt, während Buxtehude mehr eine freiere, mehr weltliche Richtung vertritt. Indem Bach die Vorzüge Beider in sich vereinigte, hat er den Gegensatz, welcher sich allmählich durch ihre Schulen zwischen Nord und Süd in der deutschen Tonkunst fühlbar gemacht hatte, wieder schwinden lassen.

Wie in der Orgelkunst, so fand Bach auch auf dem Gebiete des Chorgesanges a cappella seine Vorbilder in Deutschland vor. Es war die Form der Motette, welche sich sehr frühzeitig aus der Mensuralmusik entwickelt hatte, und am ersten in Italien durch Palestrina und in den Niederlanden durch Josquinus zu schöner Blüte gelangt war; ihre letzte Ausbildung sollte sie aber erst in Deutschland auf protestantischem Boden erfahren. Hier sind vor allen Bachs eigene Vorfahren zu nennen, die fast alle — und es waren ihrer sehr viele — der edlen Tonkunst sich zuwandten, und namentlich in der Motettenform Vortreffliches geleistet haben. Aus ihrer Zahl ragen besonders zwei Meister hervor, deren Werke auch von Sebastian Bach hochgeschätzt wur-

den: Johann Christoph Bach und Johann Michael Bach, Söhne Heinrich Bachs, des Grossonkels Johann Sebastians. Leider ist von ihren Werken[1]) das Meiste verloren gegangen, aber auch das Wenige, das wir noch von ihnen besitzen, reicht vollkommen hin, um ihre grosse Bedeutung daraus zu erkennen. Von Johann Christoph Bachs Motetten haben sich nur noch acht erhalten, was um so mehr zu beklagen ist, als dieselben sich nach Form und Inhalt als wahre Meisterwerke erweisen, die selbst von einem Riesengeiste wie Sebastian Bach nicht viel mehr überboten werden konnten. Sind sie doch später zum Teil für Werke des letzteren ausgegeben worden, ja sogar Schicht[2]), welcher als Bachkenner einen grossen Ruf genoss, konnte den Irrtum begehen, in eine Collection von Motetten Sebastian Bachs, welche er in den Jahren 1802 und 1803 herausgab, eine Motette Johann Christoph Bachs, »Ich lasse Dich nicht. Du segnest mich denn«, mit aufzunehmen[3]).

Gleiches Lob wie den Motetten Joh. Christ. Bachs kann man denen seines Bruders Johann Michael nicht erteilen, obschon sie ebenfalls als bedeutende Kunstwerke gelten müssen. An ihnen vermisst man die herrliche Plastik, durch welche sich die Motetten seines älteren Bruders so sehr auszeichnen; aber auch inhaltlich stehen sie denen Joh. Christ. Bachs nach, indem ihnen das Kraftvolle, Geniale, welches jenen so eigen ist, abgeht. Von letztgenanntem Meister besitzen wir ausser den erwähnten acht Motetten auch ein grosses Chorwerk mit Orchester, in welchem er den in der Offenbar. Joh. Kap. 12, V. 7—12 geschilderten Kampf Michaels und seiner Engel mit dem Teufel in ganz oratorischer Weise behandelt hat. Für die grosse Bedeutung dieses Werkes spricht schon die Thatsache, dass Seb. Bach es sehr hoch schätzte, und zu Leipzig als Thomaskantor zur Aufführung

1) Bei Friedr. Hofmeister sind erschienen: Neun Motetten von Joh. Christ. Bach und Joh. Mich. Bach, herausgegeben von F. Naue.

2) Johann Gottfried Schicht lebte als Thomaskantor zu Leipzig von 1810—1823.

3) Hilgenfeldt, Joh. Seb. Bachs Leben und Wirken. S. 112.

brachte. Dasselbe hat ihn auch zur Komposition einer Kantate, welche denselben Gegenstand behandelt, angeregt.

Um die Reihe der bedeutendsten Kirchenkomponisten Deutschlands im 17. Jahrhundert zu schliessen, haben wir endlich noch zwei Meister zu nennen, bei denen sich ebenfalls schon oratorische Keime zeigen, und zwar noch früher als bei Joh. Christ. Bach: es sind Heinrich Schütz und Andreas Hammerschmidt. Ersterer muss geradezu als der Begründer des oratorischen Stiles in Deutschland gelten, wie er überhaupt zuerst den dramatischen Stil, welcher gerade zu der Zeit in Italien erblüht war, als Schütz sich daselbst als Schüler Giovanni Gabrielis aufhielt[1], nach Deutschland übertragen hat. Von seinen zahlreichen Werken haben in Bezug auf musikalische Dramatik namentlich seine »Auferstehung«, die »Sieben Worte« und »Vier Passionen nach den vier Evangelisten« grosse Bedeutung. Aus ihnen kann man auch deutlich erkennen, dass Schütz zuerst das Recitativ dramatischer zu gestalten suchte, die freiere Behandlung desselben später jedoch wieder aufgab, als er zu der Einsicht gelangt war, dass der Chor wegen seiner imponirenden Tonfülle weit mehr als jenes zu dramatischer Behandlung sich eigne. In den »Vier Passionen«, unstreitig seinem bedeutendsten Werke, nimmt er eine Mittelstellung ein zwischen der Passion Bachs und dem Oratorium Händels, weshalb er auch mit Recht als ein Vorläufer beider Meister angesehen wird. Mehr zu Bach als zu Händel dagegen neigt sich schon Hammerschmidt, welcher namentlich durch seine in Gesprächsform gehaltenen Werke an die Kantatenform Bachs erinnert. Sein Hauptverdienst beruht darin, dass er das Kirchenlied, welches durch Schütz vom Kunstgesange fast gänzlich ausgeschlossen worden war, wieder in denselben aufgenommen hat[2]. Dadurch bildet er so eigentlich den Uebergang von Schütz zu Bach, in dessen Kantaten und

1) Er lebte zu Venedig von 1609—1612.

2) C. v. Winterfeld, Der Evangelische Kirchengesang, Bd. II, S. 284.

Passionen, selbst in einzelnen seiner Motetten (wir erinnern an »Jesu meine Freude«) das Kirchenlied eine wichtige Rolle spielt.

Alle vorgenannten Meister haben auf Bach weit grösseren Einfluss ausgeübt als auf seinen grossen Zeitgenossen Händel. Das hängt mit der Verschiedenheit ihrer Naturen eng zusammen. Während nämlich Bachs Hauptstreben von allem Anfange darauf gerichtet war, die Tonkunst in den Dienst der Kirche zu stellen, zeigte Händel schon frühzeitig einen Hang zum Dramatischen. Die genannten Meister waren aber insgesamt vorwiegend Kirchenkomponisten, was konnten sie daher unserem Händel, dessen kirchliche Werke selbst durchaus nicht als wahre Kirchenmusik bezeichnet werden können, viel nützen? Und von den beiden Meistern, welche man geradezu als die Vorläufer Händels auf dem Gebiete des Oratoriums bezeichnen muss, von Joh. Christ. Bach und Heinrich Schütz hat er zuverlässig nichts gekannt.

Streng genommen kann eigentlich nur ein deutscher Meister namhaft gemacht werden, welcher auf die künstlerische Entwickelung Händels nachdrücklicher eingewirkt hat, und zwar auf dem Gebiete der Oper, dem sich Händel zunächst, wenn wir von den unbedeutenden kompositorischen Versuchen seiner Jugendperiode absehen, fast ausschliesslich zuwandte; es ist der Hamburger Kapellmeister Reinhard Keiser. Durchaus kein Genie, wie Händel, wohl aber ein Talent von ausserordentlicher Geschicklichkeit, darf er für sich das grosse Verdienst beanspruchen, der Erste gewesen zu sein, welcher gegen das Unwesen der italienischen Oper in Deutschland mit Nachdruck für die deutsche Oper eintrat. Mit ihm beginnt überhaupt erst eine echte deutsche sowohl von Italien als von Frankreich unabhängige Oper. Was vorher von einheimischen Produkten über die Bühnen in Deutschland gegangen war, ward durch Keisers Opern völlig in den Schatten gestellt, und bald der Vergessenheit anheimgegeben; letztere verbreiteten sich daher auch rasch über Nord- und Mitteldeutschland, einige fanden sogar den Weg nach Paris, ohne jedoch daselbst Aufsehen zu

erregen. Diese grosse Beliebtheit erlangten Keisers Opern in erster Linie durch ihren Reichtum an gefälligen, wenn auch der Tiefe entbehrenden Melodieen. »Keisern seine Sätze«, sagt ein bekannter Musikschriftsteller[1] des vorigen Jahrhunderts, »sind galant, verliebt, und zeigen alle Leidenschaften, deren Gewalt das menschliche Herz am meisten unterworfen ist. Wir sehen also an ihm die Melodie in ihrer natürlichen und wesentlichen Gestalt. Sie ist feurig, ohne Zwang, und die Liebe selbst«. Von der Effekthascherei und krankhaften Sentimentalität, wie sie schon hie und da bei seinen italienischen Kollégen auftauchte, hielt sich Keiser völlig frei, wie ihm überhaupt an Natürlichkeit und Frische im musikalischen Ausdruck wohl Niemand gleichkam[2]). Entschieden übertroffen wurde er jedoch von den Italienern im dramatischen Ausdruck, und das war denn schliesslich auch der Grund, dass seine Opern selbst in Deutschland nicht lange neben denen der Italiener bestehen konnten.

Als der neunzehnjährige Händel sich der Oper zuwandte, konnte er keinen günstigeren Ort zu seinem Wohnsitz wählen als Hamburg, wo Keisers Opern damals die Bühne vollständig beherrschten, wo überhaupt die dramatische Musik damals die beste Pflege in Deutschland fand. Hier sind denn auch ganz unter Keiserschem Einfluss Händels dramatische Erstlingswerke entstanden, und zwar zunächst »Almira«, welche daselbst im Jahre 1705 zur ersten Aufführung gelangte. Sie fand, wie auch der bald darauf folgende »Nero« einen derartigen Beifall, dass es der viel gefeierte Keiser vorzog, Hamburg zu verlassen, da es ihm zu gewagt erschien, sich mit Händel in einen Wettkampf einzulassen[3]).

---

1) Johann Adolph Scheibe in seinem »Kritischer Musikus« betitelten Werke, S. 763.

2) Mattheson, Ehrenpforte, S. 129: »Er (Keiser ist wirklich der erste Komponist gewesen, der, nebst mir, die oratorische und vernünftige Weise, einen Text unter die Noten zu legen, und nach grammatikalischen Einschnitten verständlich abzuteilen, sich angelegen sein lassen«. Er nennt ihn geradezu le premier homme du monde.

3) Dies war indess nicht der einzige Grund, warum Keiser von

Händel hatte sich in diesen Opern Keiser zum Muster genommen, besonders in Bezug auf die äussere Gestaltung, ohne indess hierin sein Vorbild völlig zu erreichen; dafür hatte er aber inhaltlich schon weit mehr gegeben, als es Keiser zu geben jemals im Stande war, musikalische Charaktere, wenn auch noch nicht in der Vollkommenheit, wie sie erst später der ausgereifte Meister gab. Keiser war zwar auch schon bemüht, charakteristisch zu sein, aber er war es doch immer nur im Einzelnen; dagegen fehlte ihm die Kraft, wo nicht das ernste Streben, Charaktere aus dem Ganzen zu schaffen. Von diesem Meister, das sah Händel bald ein, war für ihn für die Folgezeit nicht mehr viel zu lernen, auf dem Gebiete der Oper gab es aber in Deutschland keinen grösseren, darum wandte Händel sein Augenmerk nach dem Auslande, er ging nach Italien, um sich von dort weiteren Rat zu holen, den ihm im Heimatlande Niemand zu geben vermochte.

Von Italien ist bekanntlich die Oper ausgegangen. Das leichtlebige, heissblütige Volk dieses Landes war ganz dazu geeignet, die Oper, welche ursprünglich nur eine Erneuerung des alten griechischen Dramas sein sollte, bald zu dem zu machen, was sie noch bis auf den heutigen Tag ist, zu einer der wichtigsten musikalischen Kunstgattungen. Als erster Versuch einer Oper wird gewöhnlich »Dafne«, ein Schäferspiel des Dichters Rinuccini, angesehen, welches Jacopo Peri und Giulio Caccini in Musik setzten. Dasselbe ward zuerst im Hause des Giovanni Bardi, Grafen von Vernio, in Florenz im Jahre 1597 aufgeführt. Hauptsache darin war das Recitativ, welches sehr stark an die gregorianische Psalmodie mit der priesterlichen Cadenz über Hallelujah und Amen gemahnte. Das Orchester, besonders aus Lautenisten bestehend, unter denen der Spieler der Basslaute, Theorbe genannt, die vornehmste Stelle einnahm, stand hinter der

---

Hamburg wegging; seine Vermögensverhältnisse waren damals in einem so traurigen Zustande, dass er sich nicht länger in der theuren Stadt zu halten vermochte.

Scene: ebenso der Chor, welcher nach Analogie des griechischen Dramas an der Handlung selbst keinen Anteil nahm, sondern nach Schluss eines Aktes ein Stück nach Art des Madrigals[1] vortrug, in welchem Betrachtungen über den Inhalt desselben angestellt wurden. Aus Allem, was über dieses erste Musikdrama berichtet wird, kann man erkennen, dass es den Komponisten gar nicht darauf ankam, in musikalischer Beziehung etwas Ausserordentliches zu leisten, sondern dass sie lediglich auf die Rekonstruktion des dramatischen Stiles der Griechen ausgingen. Für uns ist es jetzt schier unbegreiflich, dass einem noch so einfachen Werke zu Liebe in Italien eine ganze Reihe von Theatern gegründet wurde: denn dass mit diesem Stück der Keim zu einer Kunstform gelegt worden, die schon nach kaum hundert Jahren zu erstaunlicher Blüte gedeihen sollte, hat man damals doch kaum ahnen können. Diese frühzeitige Blüte der Oper herbeigeführt zu haben, ist ganz besonders das Verdienst Alessandro Scarlattis, des grössten Meisters, welcher aus der zu Anfang des 17. Jahrhunderts gegründeten neapolitanischen Schule hervorgegangen ist. Sein Schaffen auf dem Gebiete des musikalischen Dramas bleibt für alle Zeit von grösster Bedeutung; ist er es doch gewesen, welcher der modernen Oper den Weg gewiesen. Von der Oper seiner Vorgänger, von denen als die bedeutendsten Monteverde, Cavalli und Cesti zu nennen sind, unterscheidet sich die seinige fast durchgängig. So besteht seine Ouvertüre oder, wie man sie damals nannte, Symphonie aus zwei Allegro-Sätzen, die einen langsamen Satz einschliessen, während früher gerade umgekehrt nach Art der französischen Ouvertüre zwei langsame Sätze einen schnelleren einschlossen. Ferner ist das Recitativ von Scarlatti mit viel grösserer Sorgfalt behandelt als je zuvor; weil er sich zuerst vorzugsweise des Recitativo accompagnato bediente, hat er lange Zeit als der Erfinder desselben gegolten, ein Verdienst, das ihm in-

1) Ein Madrigal sollte es nach damaliger Anschauung durchaus nicht sein.

dess abgesprochen werden muss[1]). Weitaus am bedeutendsten sind seine Bestrebungen auf dem Gebiete der Arie. Er ging von der Dreiteiligkeit derselben aus, die aus der ursprünglichen Zweiteiligkeit dadurch entstanden war, dass man den ersten Teil nach dem zweiten wiederholte. Auf diese Form wandte nun Scarlatti das Princip des Gegensatzes an und zwar so, dass er in den einzelnen Teilen der Arie zwischen dramatischer und lyrischer Stimmung abwechselte. Dadurch legte er den Grund zu der dominirenden Stellung, welche seit ihm die Arie in der italienischen Oper bis auf den heutigen Tag einnimmt. Bot sie doch sowohl dem Komponisten wie auch dem Sänger, auf welchen namentlich später der Komponist immer Rücksicht nehmen musste, willkommene Gelegenheit, ihr Können voll und ganz zur Geltung zu bringen. Für Italien sind die einzelnen Formen der Oper, wie sie durch Scarlatti ausgebildet wurden, im Ganzen massgebend geblieben, wenn sie auch durch seine Nachfolger noch erweitert wurden.

Händel benutzte seinen Aufenthalt in Italien, der in die Jahre 1706—1708 fällt, zum fleissigen Studium der Werke Alessandro Scarlattis, auch kam er zu Rom mit dem Meister persönlich zusammen, und schloss sich so eng an ihn an, dass er ihm im Juli des Jahres 1708 nach Neapel folgte. Was er von ihm gelernt, das zeigt sich deutlich in den zahlreichen Opern, die er später in England schrieb: Sicherheit in der Form und die wahre Kunst für Gesang zu schreiben, mehr bedurfte er nicht. Was aber seine Opern noch weit über die Opern seines Vorbildes Scarlatti und somit aller Italiener der damaligen Zeit erhebt, das ist nicht nur das grössere Genie, welches aus ihnen spricht, sondern der hohe sittliche Ernst, der ja allein aller Kunst die wahre Weihe zu verleihen vermag. Händels Treue gegen sich selbst, sein Abscheu, wider seine Ueberzeugung zu handeln, liessen ihn in England eine Zeitlang hinter seine italienischen Neben-

1) A. v. Dommer in seiner Musikgeschichte hält Monteverde für den Erfinder des Accompagnato. Vgl. daselbst S. 305.

buhler Ariosti und Bononcini zurücktreten, aber um so glänzender sollte er deshalb aus dem Wettstreite schliesslich als Sieger hervorgehen. Hätte er um die Gunst des Publikums gebuhlt, sich ihm so willfährig gezeigt wie jene, er hätte wahrlich nicht nötig gehabt, Geld und Gesundheit zu opfern, um sich schliesslich einem andern Gebiete zuzuwenden, dem Oratorium.

In der Geschichte des musikalischen Dramas nehmen Händels Opern eine besondere Stellung ein insofern, als man nur vom rein musikalischen Standpunkte aus betrachtet in ihnen einen Fortschritt der italienischen Oper erkennen kann; hätte Händel die Oper dramatisch weiter gestalten wollen, dann hätte er unbedingt die starren Formen derselben aufgeben müssen. Treffend hat Friedrich Chrysander die Händelsche Oper charakterisirt, indem er sie als »den Uebergang aus einer dramatisch noch unvollkommenen Oper zu der an sich vollkommenen dramatischen Concertmusik«[1] bezeichnet. Darin ist zugleich angedeutet, dass sie zu Händels Oratorium gewissermassen nur die Vorstufe bildet. Dasselbe zeigt ja ganz dieselben Formen im Einzelnen wie die Oper, von welcher es sich äusserlich nur in zwei Punkten unterscheidet, nämlich einmal darin, dass das Sujet des Oratoriums gewöhnlich der Bibel entnommen ist, und dass ausserdem die scenische Darstellung wegfällt. Das Letztere war jedoch durchaus nicht anfangs der Fall; wir wissen, dass Händel bei seinen ersten Oratorien noch nicht von der Aufführung auf der Bühne abgesehen hatte,[2] wenn er sie auch wohl schon damals nicht für unbedingt nötig hielt.

Hatte sich Händel schon in seinen Opern als der gewal-

1) G. F. Händel, von Friedrich Chrysander, Band II, S. 24.

2) Winterfeld, der Evangel. Kirchengesang, Bd. III, S. 170, erwähnt, dass »Esther« im Jahre 1731 zu London, im Hause des Herrn Bernhard Gates, Vorstehers der königlichen Kapellknaben, als geistliches Schauspiel aufgeführt worden sei, später auch in der Taverne zur Krone und dem Anker, endlich 1732 auf dem Heumarkttheater. — Aehnliches berichtet Burney, a general history of music, S. 366 von Händels »Deborah«.

tigsten einer dokumentirt, so sollte doch erst in seinen Oratorien sein Genie voll und ganz zur Entfaltung kommen. Ist er doch heutzutage fast allgemein nur als der grosse Oratorienkomponist bekannt, während seine Opern so gut wie ganz in Vergessenheit geraten sind; was sich von ihnen erhalten hat, beschränkt sich auf nur wenige Arien, welche noch hier und da im Concertsaale gesungen werden. Hiernach ist es mehr als zweifelhaft, ob wir in Händel den grossen Tonmeister verehren würden, wenn er gestorben wäre, bevor er sich dem Oratorium zugewandt hatte. Für viele wäre gewiss sein Name eben nur ein Name wie andere mehr, die man mit Ehrfurcht aussprechen müsse, bloss weil es die »Kenner« thäten. Schon die Grossartigkeit der Sujets, welche den Oratorien zu Grunde liegen, mussten dem Innern des tiefreligiösen Komponisten weihevollere Töne entlocken, als dies die seichten Operntexte vermochten, deren Gestalten sich nach und nach als feste Typen herausgebildet hatten, weshalb sie insgesamt unter einander grosse Aehnlichkeit zeigten; und dass diese Aehnlichkeit nicht ohne Einfluss auf die musikalische Komposition geblieben ist, das ergiebt sich, wenn man die Opern eines und desselben Komponisten mit einander vergleicht. Auch die Händelschen Opern machen hiervon keine Ausnahme, man möchte im Gegenteil eher behaupten, dass es vorzugsweise Händel war, der bewusst darauf hinarbeitete, musikalische Typen zu schaffen. Die Verschiedenheit der Oratorientexte dagegen musste wesentlich den musikalischen Horizont erweitern, indem der Tonkünstler genötigt war, immer auf neue Darstellungsmittel zu sinnen. Die Musik musste schon infolge des Wegfalles der scenischen Aufführung die Handlung viel tiefer erfassen, ohne jedoch in kleinliche Detailmalerei zu verfallen, vielmehr kam es hier darauf an, die Situation in grossen Zügen austönen zu lassen. Für die musikalische Wiedergabe der göttlichen Prophezeiungen, welche in den Oratorientexten so häufig vorkommen, musste der Chor wegen seiner grossen Tonstärke ganz besonders geeignet erscheinen. Er ward somit der musikalische Hauptfaktor des Oratoriums,

wogegen der Sologesang etwas zurücktreten musste: das Verhältnis zwischen Chor und Sologesang ist also im Oratorium gerade das umgekehrte wie in der Oper. Händels Oratorienchöre sind denn auch das Bedeutendste, was er geschaffen, in ihnen sieht man sein eminentes Genie völlig frei, d. h. unbehindert von allen Formfesseln sich ergehen. Sie zeigen am besten des Meisters Schaffen im Grossen, sein Streben nach mächtiger äusserer Wirkung, daher sie auch vorwiegend homophon gehalten sind, um ihre Einfachheit und die damit zusammenhängende Eindringlichkeit nicht zu trüben. Hierin unterscheiden sie sich wesentlich von den grossen nicht minder gewaltigen Kirchenchören Sebastian Bachs, welche insgesamt polyphon gehalten sind, und deutlich erkennen lassen, dass Bach rein subjektiv schuf, ohne Bedachtnahme auf Allgemeinverständlichkeit. Bachs Chorwerke sind daher auch lange Zeit für viele ein Buch mit sieben Siegeln geblieben, während Händels Oratorien durch ihre objektive Klarheit sich rasch Eingang verschafft haben in das Herz des musikliebenden Publikums.

Für uns Deutsche gilt Händel mit vollem Rechte als der Gründer und Vollender des Oratoriums. In Italien gab es zwar schon längst ein Oratorium, welches sich frühzeitig aus der Oper entwickelt hatte, und besonders durch Carissimi zu ansehnlicher Blüte im 17. Jahrhundert gediehen war, aber es steht in keinerlei Zusammenhang mit dem Oratorium Händels. Dasselbe unterscheidet sich zunächst in seiner Entstehung von dem Oratorium der Italiener dadurch, dass es aus der Oper hervorging als eine höhere Kunstform, die vorzugsweise, wo nicht ausschliesslich für die musikalische Behandlung religiöser Stoffe geeignet ist. Das italienische Oratorium dagegen war im Grunde doch weiter nichts als eine ziemlich äusserliche Uebertragung des Opernstiles auf die biblischen Vorgänge, wobei die Hoheit derselben ästhetisch arg geschädigt wurde. Wie schon erwähnt, behielt auch Händel die Formen der Oper im Oratorium bei, aber nicht den Stil; derselbe ist bei ihm um so viel gewaltiger und erhabener geworden, als es die grössere Bedeu-

tung des Textes erforderte. Sein Oratorium nimmt eine Mittelstellung ein zwischen weltlicher und kirchlicher Tonkunst insofern, als es Beides, Weltliches und Religiöses nicht neben einander, wie das Oratorium der Italiener, sondern in einander, in Eins verschmolzen zeigt. Gerade in dieser Verschmelzung beruht die ungeheuere Bedeutung des Händelschen Oratoriums.

Fast noch Grösseres in der Tonkunst, nur auf anderem Gebiete als Händel hat Sebastian Bach geschaffen. Wir haben gesehen, wie viele Meister ihr Scherflein dazu beigetragen haben, damit eine so gewaltige Grösse wie Bach hervorgehen konnte. Dieselbe findet jedoch nicht genügende Erklärung, wenn wir sie nur in der Zusammenfassung alles dessen, was seine Vorgänger in der deutschen Tonkunst geleistet haben, erkennen wollten. Dadurch gelangte Bach zunächst zu seiner erstaunlichen Universalität, welche Allerdings ein gut Teil seiner Künstlergrösse ausmacht. Der Fortschritt indessen, welcher durch Bach in der Tonkunst erreicht worden ist, beruht vielmehr darin, dass er in den einzelnen Kunstformen, wie sie durch seine Vorgänger auf ihn überkommen sind, durchgängig weit Höheres, ja wir können heute sagen, das Höchste erreicht hat, was sich überhaupt in ihnen erreichen liess. Von einer Kirchenmusik im eigentlichen Sinne des Wortes, d. h. einer solchen, welche einen Bestandteil des kirchlichen Kultus ausmacht[1]), kann man überhaupt nach Bach gar nicht mehr reden, dieselbe muss durch ihn für völlig abgeschlossen gelten.

Noch haben wir des grosses Verdienstes zu gedenken, welches sich der Meister um die Temperatur der Tastinstrumente erworben hat. Eine Temperatur ist für dieselben nötig, weil verschiedene Intervalle in ihrer Reinheit für unser System, in welchem die zwölfstufige Oktave die Grenze aller Intervalle bildet, teilweise zu gross, teilweise zu klein sind.

1) Die in Bachs Cantaten und Passionen eingefügten Choräle wurden zu Lebzeiten des Meisters von der ganzen Gemeinde mitgesungen.

Es müssten z. B. die drei grossen Terzen *c e*, *e gis*, *as c*[1]) eine Oktave ausmachen; dies ist aber nicht der Fall, denn $c\,e + e\,gis + as\,c = \frac{5}{4} \cdot \frac{5}{4} \cdot \frac{5}{4} = \frac{125}{64}$, sie sind demnach um $\frac{128}{125}$ kleiner als die Oktave $\frac{2}{1}$.

Ebenso müssten die vier kleinen Terzen *c es*, *dis fis*, *fis a*, *a c* zusammen eine Oktave geben, aber auch dies trifft nicht zu, denn $\frac{6}{5} \cdot \frac{6}{5} \cdot \frac{6}{5} \cdot \frac{6}{5} = \frac{1296}{625}$, folglich bilden sie ein Intervall, welches um $\frac{1296}{1250} = \frac{648}{625}$ grösser ist als die Oktave.

Durch Berechnung von je 12 Quinten resp. Quarten findet man weiter, dass auch diese beiden Intervalle in ihrer Reinheit für unser System unbrauchbar sind. Die Berechnung von 12 Quinten, welche man mit steigenden Quinten $\left(\frac{3}{2}\right)$ und fallenden Quarten $\left(\frac{3}{4}\right)$ vornimmt, um die nach und nach kommenden Intervalle innerhalb dem Umfange einer einzigen Oktave zu erhalten, zeigt, dass dieselben etwas mehr als eine Oktave ergeben, und zwar $\frac{531441}{524288}$; denn

c : *g*	=	3 : 2
+ *g* : *d*	=	3 : 4
c : *d*	=	9 : 8
+ *d* : *a*	=	3 : 2
c : *a*	=	27 : 16
+ *a* : *e*	=	3 : 4
c : *e*	=	81 : 64
+ *e* : *h*	=	3 : 2
c : *h*	=	243 : 128
+ *h* : *fis*	=	3 : 4
c : *fis*	=	729 : 512

1) In Folge der Einteilung der Octave in zwölf Halbtonstufen müssen die Unterschiede zwischen *cis* und *des*, *dis* und *es* etc. fallen; ob man für *gis—his as—c* setzt, ist demnach gleichgiltig.

+ *fis*	: *cis*	=	3 : 4
c	: *cis*	=	2187 : 2048
+ *cis*	: *gis*	=	3 : 2
c	: *gis*	=	6561 : 4096
+ *gis*	: *dis*	=	3 : 4
$\frac{1}{2}c$	: *dis*	=	19683 : 16384
+ *es* / *dis*	: *b* / : *ais*	=	3 : 2
c	: *b*	=	59049 : 32768
+ *b*	: *f*	=	3 : 4
c	: *f*	=	177147 : 131072
+ *f*	: *c*	=	3 : 2
c	: $\bar{c}$	=	531441 : 262144.

Aus der Berechnung von 12 Quarten, welche man analog der Quintenberechnung mit steigenden Quarten und fallenden Quinten vornimmt, ersieht man endlich, dass 12 Quarten ein Intervall ergeben, das um $\frac{1062882}{1048576} = \frac{531441}{524288}$ kleiner als die Oktave $\frac{2}{1}$ ist.

Dass diese Unterschiede, welche sich durch Berechnung der Terzen, Quinten und Quarten gegen die Oktave ergeben, ausgeglichen werden müssen, ist wohl niemals bezweifelt worden; darüber jedoch, wie dieser Ausgleich am besten vorzunehmen sei, ist im vorigen Jahrhundert viel gestritten worden. Heutzutage, wo sämtliche Tastinstrumente die gleichschwebende Temperatur haben, ist man von der alleinigen Berechtigung derselben überzeugt, selbstverständlich nur für die praktische Ausübung, aber nicht für das theoretische Denken, dessen Fundament die reine Stimmung allein ist.

Unter einer gleichschwebenden Temperatur versteht man diejenige, bei welcher die Oktave in zwölf gleichgrosse Halbtonstufen geteilt ist, sodass also die Entfernungen eines Tones von seinen beiden Nachbartönen immer dieselben sind.[1])

1) Ist $C : c = 1 : 2$ die zu teilende Oktave, so erhält man für $cis = des = \sqrt[12]{2}$

Der Vorteil dieser Temperatur gegenüber den ungleichschwebenden ist sofort einleuchtend. Während bei letzteren eine Tonart vor den übrigen, doch nicht minder berechtigten in Bezug auf Reinheit der Intervalle auf Kosten der andern bevorzugt wird, kennt die gleichschwebende Temperatur überhaupt keinen Unterschied zwischen den über den einzelnen Stufen aufgebauten Tonarten. Misstönende Intervalle, wie sie bei jeder ungleichschwebenden Temperatur unvermeidlich sind, besonders wenn man aus der bevorzugten Haupttonart in eine der andern Tonarten hinübermodulirt, können bei der gleichschwebenden Temperatur gar nicht vorkommen. Denn die Bruchteile, um welche die einzelnen Intervalle hier vergrössert resp. verkleinert werden, je nachdem sie vorher zu klein oder zu gross waren, sind verschwindend gering im Vergleich zu denjenigen, um welche in den ungleichschwebenden Temperaturen die temperirten Intervalle von ihrer natürlichen Grösse abweichen.[1] Dies geht deutlich hervor, wenn wir die Werte für die drei Haupt-

für $d = \sqrt[12]{2^2}$

» $dis = es = \sqrt[12]{2^3}$

» $e = \sqrt[12]{2^4}$

» $f = \sqrt[12]{2^5}$

» $fis = ges = \sqrt[12]{2^6}$

» $g = \sqrt[12]{2^7}$

» $gis = as = \sqrt[12]{2^8}$

» $a = \sqrt[12]{2^9}$

» $ais = b = \sqrt[12]{2^{10}}$

» $h = \sqrt[12]{2^{11}}$

1 Daher kommt es auch, dass sowohl Laie wie Künstler mit demselben Vergnügen Musik mit temperirten Instrumenten hört, als solche, bei welcher jede Temperatur in Wegfall kommt, wie dies z. B. beim Chorgesange a cappella der Fall ist.

intervalle in der gleichschwebenden und einer der vielen ungleichschwebenden Temperaturen nebeneinander stellen.

In der gleichschwebenden Temperatur ist jede Quint um $\frac{1}{12}$ commatis Pythagorae $\left(\frac{531441}{524288}\right)$ kleiner, jede Quart um denselben Bruchteil grösser, die kleine Terz um $\frac{1}{4}$ der grossen Diesis $\left(\frac{648}{625}\right)$ kleiner, die grosse Terz um $\frac{1}{3}$ den kleinen Diesis $\left(\frac{128}{125}\right)$ grösser als in der reinen Stimmung. In einer der bekanntesten ungleichschwebenden Temperaturen, welche zum Erfinder den berühmten Theoretiker und Schüler J. S. Bachs, Kirnberger hat, finden dagegen folgende Abweichungen von der reinen Stimmung statt. Da nämlich in derselben 9 Quinten rein gestimmt sind, so müssen die übrigen 3 allein das comma Pythagorae auf sich nehmen, und zwar übernehmen sie dies nicht zu gleichen Bruchteilen, sondern in der Weise, dass die eine Quint um $\frac{1}{12}$ comm. Pythag., die beiden übrigen um je $\frac{5\frac{1}{2}}{12}$ comm. Pythag. vermindert werden. Ebenso ungeschickt ist sowohl die grosse als die kleine Diesis innerhalb dreier resp. vier Terzen in dieser Temperatur ausgeglichen. Zwischen drei grossen Terzen findet hier ein derartiges Verhältnis statt, dass eine davon rein gestimmt ist, eine um $\frac{10}{12}$ comm. Pyth. und eine dritte $\frac{11}{12}$ comm. Pyth. vergrössert ist[1]). Noch erheblichere

---

1) $\frac{21}{12}$ comm. Pyth. $= \frac{128}{125}$ (kl. Diesis). Um dies zu beweisen, teilt man zunächst das comm. Pyth. in 12 Teile, wie folgt:

$$\log 531441 = 5{,}7254550$$
$$-\log 524288 = 5{,}7195700$$
$$\log \tfrac{12}{12}\,\text{c.P.} = 0{,}0058850$$

Differenzen kommen bei einer älteren Kirnbergerschen Temperatur vor, nach welcher sogar 10 Quinten rein gestimmt werden, eine um $\frac{1}{12}$ comm. Pyth., eine andere um $\frac{11}{12}$ comm. Pyth. vermindert werden.

Es leuchtet ein, dass man auf einem derartig gestimmten Instrument nicht in beliebiger Weise ein Stück in eine andere Tonart transponiren konnte. Merkwürdig bleibt es, wie gerade ein Schüler Bachs — und damit kommen wir auf die Verdienste des Meisters um die Temperatur zu sprechen — eine der schlechtesten ungleichschwebenden Temperaturen, die es geben kann, als die denkbar beste ausgeben konnte. Gerade von Kirnberger wissen wir, dass Bach seine Klaviere gleichschwebend stimmte, denn anders kann man es gar nicht verstehen, wenn er uns berichtet, Bach habe die grossen Terzen scharf, die Quinten dagegen knapp genommen. Wir besitzen aber dafür, dass Bach sich schon vollständig für die gleichschwebende Temperatur entschieden hatte, noch ein viel gewichtigeres Argument in seinem grossen Fugenwerke, »Das wohltemperirte Klavier« betitelt. Was

---

$\log \frac{1}{12}$ c . P. = 0,00049041/6. Addirt man diesen Logarithmus zwölfmal zu log 5,7195700, so erhält man die Logarithmen der zwölf Zwölftelteile c . P.

dann ist $\log \frac{9}{12}$ c . P. = 5,7254550 — 5,7210413

$+ \log \frac{12}{12}$ c . P. = 5,7254550 — 5,7195700

$\log \frac{21}{12}$ c . P. = 11,4509100 — 11,4406113

dazu addirt $\log \frac{125}{128}$ = 2,0969100 — 2,1072100

13,5478200 — 13,5478213.

Da zwischen diesen Logarithmen erst an 6. Stelle sich ein Unterschied zeigt, so kann ihre Differenz als 0 angenommen werden; mithin ist $\frac{21}{12}$ c . P. = $\frac{128}{125}$, q. e. d.

Vgl. Marpurg, Versuch über die musikal. Temperatur, S. 102—104.

konnte er anders mit diesem Werke, dem er einen so bezeichnenden Titel gab, bezwecken, als den Nachweis zu liefern, dass alle Tonarten gleichberechtigt nebeneinander bestehen? Dies ist aber nur in der gleichschwebenden Temperatur der Fall, da in ihr allein die 12 Halbtonschritte einer Oktave einerlei Grösse haben.

Einen bedeutsamen Fortschritt auf dem Gebiete der musikalischen Tonbestimmung bezeichnen in neuester Zeit die Untersuchungen von M. W. Drobisch und H. Helmholtz. Ersterer stellt, um die Form der Abhängigkeit der relativen Schwingungszahlen sämtlicher Töne, deren Schwingungszahlen man mit Hilfe der durch das Monochord gefundenen Schwingungszahlen der Konsonanzen (Oktave, Quint. Quart, gr. u. kl. Terz) berechnen kann, sowohl von denen der Oktave, Quint $\left(Q = \frac{3}{2}\right)$ und grossen Terz $\left(T = \frac{5}{2^2}\right)$, als auch von den absoluten Zahlen 2, 3, 5 zu veranschaulichen, folgende Tabelle auf, bei welcher die relativen Schwingungszahlen der sich gegenüberstehenden Töne das Produkt 2 geben:

1)	Prime	1	$= 1$	42)	Oktave	2	$= 2$
2)	kleine Diesis	$\frac{2}{T^3}$	$= \frac{2^7}{5^3}$	41)	alterirte Oktave	T^3	$= \frac{5^3}{2^6}$
3)	übermäss. Prime	$\frac{T^2}{Q}$	$= \frac{5^2}{2^3 \cdot 3}$	40)	gröss. vermind. Oktave	$\frac{2 \cdot Q}{T^2}$	$= \frac{2^4 \cdot 3}{5^2}$
4)	kleines Limma	$\frac{Q^3 \cdot T}{2^2}$	$= \frac{3^3 \cdot 5}{2^7}$	39)	kl. vermind. Oktave	$\frac{2^3}{Q^3 \cdot T}$	$= \frac{2^8}{3^3 \cdot 5}$
5)	kleine Sekunde	$\frac{2}{Q \cdot T}$	$= \frac{2^4}{3 \cdot 5}$	38)	grosse Septime	$Q \cdot T$	$= \frac{3 \cdot 5}{2^3}$
6)	grosses Limma	$\frac{Q^3}{2 \cdot T^2}$	$= \frac{3^3}{5^2}$	37)	alter. grosse Septime	$\frac{2^2 \cdot T^2}{Q^3}$	$= \frac{2 \cdot 5^2}{3^3}$
7)	kl. ganzer Ton	$\frac{2 \cdot T}{Q^2}$	$= \frac{2 \cdot 5}{3^2}$	36)	gröss. kl. Septime	$\frac{Q^2}{T}$	$= \frac{3^2}{5}$
8)	grosse Sekunde	$\frac{Q^2}{2}$	$= \frac{3^2}{2^3}$	35)	kleinere kl. Septime	$\frac{2^2}{Q^2}$	$= \frac{2^4}{3^2}$
9)	kl. vermind. Terz	$\frac{2^2}{Q^2 \cdot T^2}$	$= \frac{2^8}{3^2 \cdot 5^2}$	34)	gröss. übermäss. Sexte	$\frac{Q^2 \cdot T^2}{2}$	$= \frac{3^2 \cdot 5^2}{2^7}$
10)	gröss. vermind. Terz	$\frac{Q^2}{T^3}$	$= \frac{2^4 \cdot 3^2}{5^3}$	33)	kleinere übermäss. Sexte	$\frac{2 \cdot T^3}{Q^2}$	$= \frac{5^3}{2^3 \cdot 3^2}$

11. kl. übermäss. Sekunde $\left\{\frac{2 \cdot T^3}{Q^3}\right. = \frac{5^3}{2^2 \cdot 3^3}$

12. gr. übermäss. Sekunde $\left\{\frac{Q \cdot T^2}{2}\right. = \frac{3 \cdot 5^2}{2^6}$

13. alter. kl. Terz $\frac{2^2}{Q^3} = \frac{2^5}{3^3}$

14. kleine Terz $\frac{Q}{T} = \frac{2 \cdot 3}{5}$

15. grosse Terz $T = \frac{5}{2^2}$

16. vermind. Quarte $\frac{2}{T^2} = \frac{2^5}{5^2}$

17. übermäss. Terz $\frac{T^3}{Q} = \frac{5^3}{2^5 \cdot 3}$

18. Quarte $\frac{2}{Q} = \frac{2^2}{3}$

19. alterirte Quart $\frac{Q^3}{2 \cdot T} = \frac{3^3}{2^2 \cdot 5}$

20. kl. übermäss. Quart $\left\{\frac{2 \cdot T^3}{Q^2}\right. = \frac{5^2}{2 \cdot 3^2}$

21. gröss. übermäss. Quart $\left\{\frac{Q^2 \cdot T}{2}\right. = \frac{3^2 \cdot 5}{2^5}$

32. gröss. vermind. Septime $\left\{\frac{Q^3}{T^3}\right. = \frac{2^3 \cdot 3^3}{5^3}$

31. kl. vermind. Septime $\left\{\frac{2^2}{Q \cdot T^2}\right. = \frac{2^7}{3 \cdot 5^2}$

30. alter. grosse Sexte $\left\{\frac{Q^3}{2}\right. = \frac{3^3}{2^4}$

29. grosse Sexte $\frac{2 \cdot T}{Q} = \frac{5}{3}$

28. kleine Sexte $\frac{2}{T} = \frac{2^3}{5}$

27. übermäss. Quinte $\left\{T^2\right. = \frac{5^2}{2^4}$

26. vermind. Sexte $\frac{2 \cdot Q}{T^3} = \frac{2^6 \cdot 3}{5^3}$

25. Quinte $Q = \frac{3}{2}$

24. alter. Quinte $\frac{2^2 \cdot T}{Q^3} = \frac{2^3 \cdot 5}{3^3}$

23. gröss. vermind. Quinte $\left\{\frac{Q^2}{T^2}\right. = \frac{2^2 \cdot 3^2}{5^2}$

22. kl. vermind. Quinte $\left\{\frac{2^2}{Q^2 \cdot T}\right. = \frac{2^6}{3^2 \cdot 5}$

Diese 40 zwischen der Prime und Oktave liegenden Töne bringt er sodann in folgende acht Klassen:

I.

25) $Q = \frac{3}{2}$

8. $\frac{Q^2}{2} = \frac{3^2}{2^3}$

30 $\frac{Q^3}{2} = \frac{3^3}{2^4}$

II.

18) $\frac{2}{Q} = \frac{2^2}{3}$

35) $\frac{2^2}{Q^2} = \frac{2^4}{3^2}$

13) $\frac{2^2}{Q^3} = \frac{2^5}{3^3}$

III.

15) $T = \frac{5}{2^2}$

27) $T^2 = \frac{5^2}{2^4}$

41) $T^3 = \frac{5^3}{2^6}$

IV.

28) $\frac{2}{T} = \frac{2^3}{5}$

16) $\frac{2}{T^2} = \frac{2^5}{5^2}$

2) $\frac{2}{T^3} = \frac{2^7}{5^3}$

V.

38 $Q \cdot T = \frac{3 \cdot 5}{2^3}$

VI.

5) $\frac{2}{Q \cdot T} = \frac{2^4}{3 \cdot 5}$

12) $\frac{Q \cdot T^2}{2} = \frac{3 \cdot 5^2}{2^6}$

21) $\frac{Q^2 \cdot T}{2} = \frac{3^2 \cdot 5}{2^5}$

34) $\frac{Q^2 \cdot T^2}{2} = \frac{3^2 \cdot 5^2}{2^7}$

4) $\frac{Q^3 \cdot T}{2^2} = \frac{3^3 \cdot 5}{2^7}$

VII.

3) $\frac{T^2}{Q} = \frac{5^2}{2^3 \cdot 3}$

17) $\frac{T^3}{Q} = \frac{5^3}{2^5 \cdot 3}$

14) $\frac{Q}{T} = \frac{2 \cdot 3}{5}$

36) $\frac{Q^2}{T} = \frac{3^2}{5}$

23) $\frac{Q^2}{T^2} = \frac{2^2 \cdot 3^2}{5^2}$

10) $\frac{Q^2}{T^3} = \frac{2^4 \cdot 3^2}{5^3}$

32) $\frac{Q^3}{T^3} = \frac{2^3 \cdot 3^3}{5^3}$

19) $\frac{Q^3}{2 \cdot T} = \frac{3^3}{2^2 \cdot 5}$

6) $\frac{Q^3}{2 \cdot T^2} = \frac{3^3}{5^2}$

31) $\frac{2^2}{Q \cdot T^2} = \frac{2^7}{3 \cdot 5^2}$

22) $\frac{2^2}{Q^2 \cdot T} = \frac{2^6}{3^2 \cdot 5}$

9) $\frac{2^2}{Q^2 \cdot T^2} = \frac{2^8}{3^2 \cdot 5^2}$

39) $\frac{2^3}{Q^3 \cdot T} = \frac{2^8}{3^3 \cdot 5}$

VIII.

40) $\frac{2 \cdot Q}{T^2} = \frac{2^4 \cdot 3}{5^2}$

26) $\frac{2 \cdot Q}{T^3} = \frac{2^6 \cdot 3}{5^3}$

29) $\frac{2 \cdot T}{Q} = \frac{5}{3}$

7) $\frac{2 \cdot T}{Q^2} = \frac{2 \cdot 5}{3^2}$

20) $\frac{2 \cdot T^2}{Q^2} = \frac{5^2}{2 \cdot 3^2}$

33) $\frac{2 \cdot T^3}{Q^2} = \frac{5^3}{2^3 \cdot 3^2}$

11) $\frac{2 \cdot T^3}{Q^3} = \frac{5^3}{2^2 \cdot 3^3}$

24) $\frac{2^2 \cdot T}{Q^3} = \frac{2^3 \cdot 5}{3^3}$

37) $\frac{2^2 \cdot T^2}{Q^3} = \frac{2 \cdot 5^2}{3^3}$

Hier sind die Töne so angeordnet, dass die I. und II. Klasse diejenigen enthält, welche nur von der Quinte, die III. und IV. Klasse diejenigen, welche nur von der Terz, endlich die vier übrigen Klassen diejenigen, welche von Quinte und grosser Terz zugleich abhängig sind. Ausserdem sind wieder die Töne, deren Produkt aus den Schwingungszahlen = 2 ist, einander gegenübergestellt:

Noch übersichtlicher sind schliesslich die Töne in folgender Tabelle geordnet:

I.

25) $Q = \frac{3}{2}$ 8) $Q^2 = \frac{3^2}{2^2}$ 30) $Q^3 = \frac{3^3}{2^3}$

II.

18) $\frac{1}{Q} = \frac{2}{3}$ 35) $\frac{1}{Q^2} = \frac{2^2}{3^2}$ 13) $\frac{1}{Q^3} = \frac{2^3}{3^3}$

III.

15) $T = \frac{5}{2^2}$ 27) $T^2 = \frac{5^2}{2^4}$ 41) $T^3 = \frac{5^3}{2^6}$

IV.

28) $\frac{1}{T} = \frac{2^2}{5}$ 16) $\frac{1}{T^2} = \frac{2^4}{5^2}$ 2) $\frac{1}{T^3} = \frac{2^6}{5^3}$

V.

38) $Q \,.\, T = \frac{3 \,.\, 5}{2^3}$ 21) $Q^2 \,.\, T = \frac{3^2 \,.\, 5}{2^4}$ 4) $Q^3 \,.\, T = \frac{3^3 \,.\, 5}{2^5}$

12) $Q \,.\, T^2 = \frac{3 \,.\, 5^2}{2^5}$ 34) $Q^2 \,.\, T^2 = \frac{3^2 \,.\, 5^2}{2^6}$

VI.

5) $\frac{1}{Q \,.\, T} = \frac{2^3}{3 \,.\, 5}$ 22) $\frac{1}{Q^2 \,.\, T} = \frac{2^4}{3^2 \,.\, 5}$ 39) $\frac{1}{Q^3 \,.\, T} = \frac{2^5}{3^3 \,.\, 5}$

31) $\frac{1}{Q \,.\, T^2} = \frac{2^5}{3 \,.\, 5^2}$ 9) $\frac{1}{Q^2 \,.\, T^2} = \frac{2^6}{3^2 \,.\, 5^2}$

VII.

14) $\frac{Q}{T} = \frac{2 \,.\, 3}{5}$ 40) $\frac{Q}{T^2} = \frac{2^3 \,.\, 3}{5^2}$ 26) $\frac{Q}{T^3} = \frac{2^5 \,.\, 3}{5^3}$

36) $\frac{Q^2}{T} = \frac{3^2}{5}$ 23) $\frac{Q^2}{T^2} = \frac{2^2 \,.\, 3^2}{5^2}$ 10) $\frac{Q^2}{T^3} = \frac{2^4 \,.\, 3^2}{5^3}$

19) $\frac{Q^3}{T} = \frac{3^3}{2 \,.\, 5}$ 6) $\frac{Q^3}{T^2} = \frac{2 \,.\, 3^3}{5^2}$ 32) $\frac{Q^3}{T^3} = \frac{2^3 \,.\, 3^3}{5^3}$

VIII.

29) $\frac{T}{Q} = \frac{5}{2 \,.\, 3}$ 7) $\frac{T}{Q^2} = \frac{5}{3^2}$ 24) $\frac{T}{Q^3} = \frac{2 \,.\, 5}{3^3}$

3) $\frac{T^2}{Q} = \frac{5^2}{2^3 \,.\, 3}$ 20) $\frac{T^2}{Q^2} = \frac{5^2}{2^2 \,.\, 3^2}$ 37) $\frac{T^2}{Q^3} = \frac{5^2}{2 \,.\, 3^3}$

17) $\frac{T^3}{Q} = \frac{5^3}{2^5 \,.\, 3}$ 33) $\frac{T^3}{Q^2} = \frac{5^3}{2^4 \,.\, 3^2}$ 11) $\frac{T^3}{Q^3} = \frac{5^3}{2^3 \,.\, 3^3}$

Diese Tabelle hat der Verfasser aus der vorhergehenden durch die Erwägung erhalten, dass überall wo in den vorstehenden allgemeinen Ausdrücken durch Q und T der Nenner 2 (resp. 2^2) vorkommt, dies anzeigt, dass der entsprechende Ton die untere (resp. zweite untere) Oktave eines andern Tons ist, dessen Ausdruck durch Weglassung dieses

Nenners erhalten wird. Sodann zeigen die allgemeinen Ausdrücke, in denen 2 oder 2^2 als Faktor des Zählers vorkommt, an, dass die ihnen entsprechenden Töne erste oder zweite obere Oktaven von Tönen sind, deren Ausdrücke durch Weglassung dieser Faktoren erhalten werden. »Man kann also (so schliesst Drobisch weiter) die in der vorhergehenden Tabelle aufgeführten Töne auf solche zurückführen, deren Ausdrücke nur Q und T ohne Zahlen-Coefficienten oder Zahlen-Nenner enthalten.« Vgl. M. W. Drobisch, »Ueber musikalische Tonbestimmung und Temperatur« in den Abhandlungen der kgl. Sächs. Gesellschaft der Wissenschaften. Bd. II der mathem.-phys. Klasse.

Helmholtz weist bei der Besprechung der Nachteile der gleichschwebenden Temperatur darauf hin, dass der Hauptfehler derselben nicht in den Quinten, sondern in den Terzen liegt, und zwar sei er nicht veranlasst dadurch, dass man die Terzen durch eine Folge unreiner Quinten bestimmt habe, sondern es sei der alte Fehler des Pythagoräischen Systems, dass man überhaupt die Terzen mittels einer aufsteigenden Folge von vier Quinten bestimme. Denn man müsse die durch Quinten hervorgebrachten Töne von den durch Terzen hervorgebrachten streng unterscheiden, wie dies schon Hauptmann gethan habe.

Um nachzuweisen, dass trotz den verschiedenen Mängeln das gleichschwebende System den Vorzug vor dem Pythagoräischen verdiene, stellt er für die Terzen und Sexten als diejenigen Intervalle, welche im gleichschwebenden System am meisten von der reinen Stimmung abweichen, folgende Tabelle auf:

	Rein	Gleichschwebend	Pythagoräisch.
Grosse Terz	$\frac{5}{4}$	$\frac{5}{4} \cdot \frac{127}{126}$	$\frac{5}{4} \cdot \frac{81}{80}$
Kleine Sexte	$\frac{8}{5}$	$\frac{8}{5} \cdot \frac{126}{127}$	$\frac{8}{5} \cdot \frac{80}{81}$
Kleine Terz	$\frac{6}{5}$	$\frac{6}{5} \cdot \frac{121}{122}$	$\frac{6}{5} \cdot \frac{80}{81}$
Grosse Sexte	$\frac{5}{3}$	$\frac{5}{3} \cdot \frac{122}{121}$	$\frac{5}{3} \cdot \frac{81}{80}$

aus welcher sich ergiebt, dass diese Intervalle in der gleichschwebenden Temperatur von der reinen Stimmung nicht so viel abweichen als in der Pythagoräischen. Auch Helmholtz kommt, wie Drobisch, zu dem Resultate, dass die gleichschwebende Temperatur ein notwendiges Uebel sei, besonders weil sie den Mechanismus der Instrumente bedeutend vereinfache. Vgl. H. Helmholtz, die Lehre von den Tonempfindungen, 16. Abschnitt.

Ueber die Folgen, welche Bachs Beispiel nach sich ziehen würde, konnte kein denkender Musiker im Zweifel sein, er musste die Gleichstellung der Tonarten als eine gewaltige Errungenschaft ansehen, da erst jetzt in einem Stücke für Orgel oder Klavier das ganze Tonartengebiet zur Geltung gebracht werden konnte, während man früher infolge der Fesseln, welche die ungleichschwebende Temperatur auferlegte, nur auf einzelne Tonarten angewiesen war.

Was wir durch Kirnberger, den wir oben erwähnten, von der Harmonie- und Generalbasslehre, wie sie Bach seine Schüler gelehrt, wissen, kann unmöglich auf Wahrheit beruhen. Kirnberger berichtet, dass Bachs Lehrmethode antirameauisch gewesen sei, wie dies ihm dessen eigener Sohn Karl Philipp Emanuel Bach versichert habe. Wenn dem so wäre, so müsste auch des Letzteren Generalbasslehre von der Lehre Rameaus abweichen, da Bachs Söhne ihre musikalische Ausbildung ausschliesslich ihrem Vater verdankten. Dies trifft aber nicht zu. In der Erklärung der eine Oktave überschreitenden Accorde stimmt er vollständig mit Rameau überein.

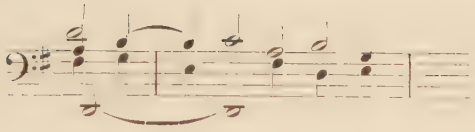
Rameaus Lehre ist in kurzem folgende. Die grosse Schaar der Accorde lässt sich zurückführen auf zwei Grundaccorde, deren charakteristisches Merkmal darin besteht, dass ihre Töne terzenweise über dem Grundton aufgebaut sind. Diese Grundaccorde sind der Dur- oder Molldreiklang und der Septimenaccord. Auf ersteren werden der Sextaccord und Quartsextaccord zurückgeführt, indem beide nur durch Umkehrung des ersteren entstanden sind. Der Septimenaccord dagegen ist nicht nur Grundaccord für die durch

seine Umkehrung entstandenen Accorde (Quintsext-, Terzquart- und Sekundaccord), sondern zugleich für alle übrigen, eine Oktave überschreitenden Accorde. Letztere entstehen nämlich dadurch, dass man dem Septimenaccord unterhalb eine Terz, Quint, Septime oder None hinzufügt[1]). Es ist durchaus nicht gleichgiltig, ob man z. B. den Nonenaccord auf diese Weise entstehen lässt oder dadurch, dass man zum Septimenaccord eine Terz oberhalb hinzufügt. Nur im ersteren Falle erhält man einen Accord, welcher mit dem Septimenaccord in demselben Verwandtschaftsverhältnis steht, wie dieser mit dem Dreiklange von gleichem Grundton. Diese Verwandtschaft besteht darin, dass sie einander substituirt werden können. Für den Accord *A c e g h* kann jederzeit der Septimenaccord *c e g h*, den man einfach durch Weglassung des Basses *A* erhält[2]), eintreten, ähnlich wie für den Septimenaccord *g h d f* der Dreiklang *g h d*. Was vom Nonenaccord gilt, findet auch Anwendung auf die übrigen zusammengesetzten Accorde. Für den Undecimen-, Terzdecimen- und Quintdecimenaccord kann daher auch derjenige Septimenaccord substituirt werden, aus welchem jeder derselben auf die oben angedeutete Weise entstanden ist.

Dieser Lehre von der Entstehung der zusammengesetzten Accorde, welche darum so wichtig ist, weil sie, auf einem Princip begründet, dem früheren planlosen Umherirren in der Ableitung gewisser Accorde ein Ende gemacht hat, begegnet man, wie schon erwähnt, bei K. Phil. E. Bach in dessen Werke »Versuch über die wahre Art das Klavier zu spielen« wieder. Bach führt darin am Ende des 14. Abschnittes, welcher vom Sextseptimenaccord handelt, folgendes Beispiel an:

1) Man verfährt hier gerade umgekehrt wie beim Septimenaccord.

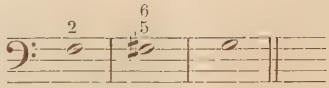
2) Im Einklange hiermit erklärt Moritz Hauptmann den Nonenaccord als eine Orgelpunktsharmonie, welche dadurch entstanden ist, dass man unter dem Septimenaccord einen Orgelpunkt aufgestellt hat.



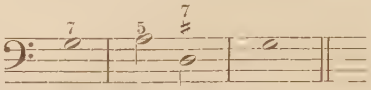
und sagt darüber, dass dieser Satz sich besser erklären lasse, wenn man den Bass wegliesse. Denselben Rat erteilt er bei der Erklärung des Orgelpunktes, weil durch Weglassen des Basses alle zusammengesetzten Accorde, ohne welche ein Orgelpunkt gar nicht gedacht werden kann, in einfache verwandelt würden. Hier haben wir die Rameausche Lehre zur Anwendung gebracht.

Obgleich sich gegen des Franzosen Entwickelung der Accorde durchaus nichts vorbringen lässt, hat sie trotzdem in Kirnberger einen entschiedenen Gegner gefunden. Wie sehr aber Kirnberger Rameaus Lehre missverstanden hat, lässt sich schon daraus ermessen, wenn man ihn von einem natürlich fortschreitenden Grundbass reden hört. Dadurch unterscheidet sich ja gerade der Rameausche Grundbass vom Generalbass, dass es bei ihm gar nicht auf natürliche Fortschreitung ankommt, sondern lediglich darauf, dass für jeden Accord der Grundaccord aufgesucht wird. Grundaccorde aber giebt es eben nur zwei, auf welche sich, wie wir gesehen haben, alle übrigen Accorde zurückführen lassen. Kirnberger verstösst gegen diese Regel, indem er bisweilen einen Septimenaccord von einem andern herleitet, während doch jeder Septimenaccord zugleich Grundaccord ist; indem er sogar einen Accord abwechselnd aus mehreren Accorden entstehen lässt. Kirnbergers Fundamentalbass ist daher kein Grundbass im Sinne Rameaus, sondern wie ihn Marpurg[1] sehr treffend bezeichnet, ein Interpolirbass, da er für die Accorde, welche der Generalbass enthält, andere unter-

1) Friedrich Wilhelm Marpurg, Versuch über die musikalische Temperatur, nebst einem Anhang über den Rameau- und Kirnbergerschen Grundbass, S. 233.

schiebt. Zu folgendem Generalbass 

stellt Kirnberger z. B. als Fundamentalbass



auf, während letzterer doch nur sein kann.

In Ansehung der zahlreichen Ungereimtheiten, welche die gesamte Theorie Kirnbergers enthält, muss man sich wirklich wundern, wenn man noch jetzt in einem Werke über Seb. Bach lesen kann, dass er des Meisters Grundanschauungen über Harmonielehre und Komposition der Nachwelt »in treuester Gewissenhaftigkeit« beschrieben habe[1]. Der Verfasser giebt damit kund, dass er die eingehende scharfe, aber vollständig gerechte Kritik Marpurgs[2] über Kirnberger nicht gelesen hat.

Um noch einmal kurz auf die ganz eminente Bedeutung der beiden Grossmeister deutscher Tonkunst, Bachs und Händels, hinzuweisen, wollen wir nur an die Thatsache erinnern, dass man über sie ihre Vorgänger vergass, während sie selbst auch durch die drei grossen Wiener Meister, welche eine ganz neue Epoche heraufführten, nicht verdunkelt worden sind. Machen doch ihre Werke auf uns einen so frischen Eindruck, dass man meinen möchte, sie wären in unserer Zeit komponirt worden. Darin aber besteht das Wesen der wahren Kunstwerke, dass sie nicht mit der Zeit rechnen, sondern gewissermassen in ewiger Jugend prangen.

Auf die deutsche Oper haben weder Bach nach Händel fördernd gewirkt. Ersterer hielt sich überhaupt von der

1) Vgl. C. H. Bitter, Johann Sebastian Bach.

2) Otto Jahn sagt in seiner Biographie Mozarts Bd. II., S. 68 von Mapurg, dass er Kirnberger durch die Darstellung weit überlegen sei.

Oper fern, während Händel allerdings anfangs der deutschen Oper sich zuwandte, dieselbe aber nur zu bald mit der italienischen Oper vertauschte. Dass er auch diese nicht sonderlich weiter entwickelt hat, ist bereits erwähnt worden. Reinhard Keiser, welcher so rasch die deutsche Oper zu hohem Ansehen gebracht hatte, musste es noch erleben, dass seine Opern nach und nach immer mehr durch italienische Machwerke wieder verdrängt wurden, sodass kurz nach seinem Tode die Italiener die Bühne wieder beherrschten wie vor seinem Auftreten. Hätte Keiser einen Nachfolger von gleicher Begabung gehabt, der es jedoch ernster mit der Kunst genommen wie er[1], so wäre auch die deutsche Oper vor dem jähen Verfall gerettet worden, wenigstens würden ihn die Italiener mit ihren seichten, schablonenhaften Produkten nicht herbeigeführt haben.

Es lag etwas doppelt Beschämendes für das deutsche Volk in der Anpreisung schlechter italienischer Opern, als es damit nicht nur das eigene Unvermögen auf dem Gebiete der Oper, sondern, was vielleicht noch schlimmer war, eine hochgradige Geschmacksverirrung an den Tag legte. Und noch jetzt, wo wir doch alle andern Nationen auf sämtlichen Gebieten der Tonkunst weit überragen, greifen wir oft genug nach auswärtigen Produkten, obgleich sie meistens eine derartige Auszeichnung nicht verdienen. Das zeigt eben, dass unser Volk noch nicht ganz von dem krankhaften Vorurteil gegen die eigenen Erzeugnisse geheilt ist.

Den Geschmack eines ganzen Volks zu läutern, kann nur die Aufgabe eines Genies sein, welches sie dadurch löst, dass es durch die Hoheit seiner Werke ihm den Glauben an die alleinige Vortrefflichkeit der bisher verehrten ausländischen benimmt. Ist einmal das erreicht, dann kehrt auch das Selbstbewusstsein, d. h. das Vertrauen auf eigene Kraft zurück, und der erste Schritt zur Besserung ist gethan. Eine gütige Fügung des Schicksals war es, dass aus

1) Scheibe, Kritischer Musikus, S. 765: »Er ist oft zu leichtsinnig in seinen Arbeiten gewesen.«

unserem deutschen Volke ein solches Genie hervorging gerade zu einer Zeit, wo es am meisten vonnöten war.

Gluck, oder wie er sich nach seiner Auszeichnung durch den päpstlichen Orden vom goldenen Sporn nannte: Christoph Willibald Ritter von Gluck gebührt das grosse Verdienst, ein musikalisches Drama geschaffen zu haben, welches sich nicht an den Geschmack eines bestimmten Volks wendet, sondern der ganzen musikalischen Welt angehört. Er hat nicht eine deutsche Nationaloper gegründet, die neben der Oper Italiens und Frankreichs eine selbständige Stellung einnähme, sein Streben war vielmehr darauf gerichtet, jeden nationalen Unterschied in der Kunst überhaupt zu tilgen.

Es war nicht von allem Anfang an Glucks Bestreben, innerhalb der Oper Neuerungen vorzunehmen: im Gegenteil, sein Entwickelungsgang ist ein sehr allmählicher, die grössere Hälfte seines Lebens einnehmender. Mit der italienischen Oper begann er und zwar in Italien selbst, wohin er von dem lombardischen Fürsten Melzi, den er zu Wien im Hause des musikliebenden Fürsten Lobkowitz kennen gelernt hatte, zur Ausbildung geschickt wurde. Seine erste Oper ging im Jahre 1741 zu Mailand in Scene, und fand vielen Beifall, sodass ihr bald noch einige andere folgen konnten. Dieselben verbreiteten Glucks Namen in Italien schnell, und so war es kein Wunder, dass er auch von andern Städten wie Venedig, Cremona, Turin Auftrag erhielt, Opern zu schreiben. Da er überall mit seinen Opern Glück machte, ward er bald den besten italienischen Opernkomponisten beigezählt.

Diese ersten Opern Glucks unterschieden sich von den einheimischen italienischen so gut wie gar nicht: sie zeigten dieselbe Schablonenarbeit wie jene, statt einer Ouvertüre in unserem Sinne ging auch ihnen die in Italien noch übliche dreisätzige Symphonie voraus: nur in der Kunst, für Gesang zu schreiben zeigte Gluck den Italienern gegenüber noch einiges Ungeschick. Das lag jedoch hauptsächlich wohl daran, dass er als Ausländer die italienische Sprache nicht so durch und durch kannte, wie das Volk, dessen Muttersprache sie ist.

Den grossen Erfolg, welchen Gluck gleich mit seinen ersten Opern erntete, hatte er zu nicht geringem Teile den Texten derselben zu verdanken; sie waren aus der Feder des Metastasio geflossen, der zu seiner Zeit für den grössten Operndichter Italiens galt. Stephan Arteaga, welcher sich in seiner »Geschichte der italienischen Oper« sehr ausführlich über ihn auslässt, sagt u. A., Niemand habe es besser verstanden als er, den Geist der griechischen Dichter auf die italienischen Gedichte zu übertragen. Nach seiner Ansicht ist Metastasio derjenige glückliche Dichter, den Jedermann mit Vergnügen lesen könne, die Männer, weil sie wahre Schilderungen von Originalen in ihm fänden, die wirklich unter ihnen lebten, die Frauenzimmer, weil ihnen kein anderer Dichter die ausserordentliche Gewalt der Schönheit und den Einfluss ihres Geschlechtes besser zeige als er. Gewissermassen als Beleg für die Richtigkeit seines Urteils führt Arteaga eine Stelle aus Rousseaus Dictionnaire de Musique, Artikel Génie, an, aus welcher deutlich hervorgeht, welche hohe Meinung auch der grosse Genfer Philosoph von Metastasio hatte[1]. Indess so blind ist Arteaga für den italienischen Librettisten doch nicht eingenommen, dass er Alles an ihm lobenswert fände. Zu tadeln hat er vor allem, dass Metastasio die Liebe in das musikalische Drama eingeführt habe, denn dadurch sei es weichlich und weibisch geworden, da bei ihm die Liebe zumeist nichts anderes, als ein bloss episodischer und untergeordneter Affekt, ein Mittel zur Ausfüllung, ein Ceremoniel der Scene sei. Dieser Tadel erscheint durchaus gerechtfertigt. Wenn Metastasio sich wenigstens mit einem Liebesverhältnis in der Oper begnügt hätte, statt dessen bringt er oft genug deren drei oder vier, ja sogar

1) Die Stelle lautet: »Cours, vole à Naples écouter les chef-d'oeuvres de Léo, de Durante, de Jomelli, de Pergolèse. Si tes yeux s'emplissent de larmes, si tu sens ton coeur palpiter, si des tressaillemens t'agitent, si l'oppression te suffoque dans tes transports, prends le Métastase et travaille; son Génie échauffera le tien; tu créeras à son exemple: c'est-là ce que fait le Génie, et d'autres yeux te rendront bientôt les pleurs que les Maîtres t'ont fait verser.«

vor dem Aeussersten ist er nicht zurückgeschreckt, indem er in seiner »Semirade« alle Personen verliebt sein lässt. Aber gerade weil in seinen Werken die Liebe eine so grosse Rolle spielt, griffen gern die Opernkomponisten zu ihnen, da sie wussten, dass ihnen der Erfolg des Publikums sicher war, wenn sie nur eine leichte, gefällige Musik dazu schrieben.

Dass auch Gluck in seiner ersten Schaffensperiode die Werke Metastasios mit grosser Vorliebe für seine Opern verwandte, war hiernach sehr natürlich. Als jedoch später Reformgedanken in seinem Kopfe aufstiegen, wollten sie ihm nicht mehr recht anstehen. Er erkannte nach und nach ihre grossen Schwächen, welche eine Reform der Oper ihm nahezu unmöglich zu machen schienen. Um diese vornehmen zu können, musste er sich daher nach einem andern Dichter umsehen, der es nicht unter seiner Würde hielt, auf seine Meinungen einzugehen. Auch jetzt zeigte sich ihm das Schicksal günstig, indem er in Raniero di Calzabigi einen Dichter fand, wie er ihn zur Ausführung seiner Ideeen nicht geeigneter hätte wünschen können. Nachdem ihn Gluck vollständig in seinen Plan eingeweiht hatte, wählten Beide gemeinschaftlich als Stoff zu einer neuen Oper die Sage von Orpheus und Eurydice, welche darauf Calzabigi ganz nach Glucks Fingerzeigen bearbeitete. Hierbei nahm er vor allem auf eine grössere Verwendung des Chores Rücksicht, der ja bisher nur wenig an der Handlung Anteil genommen: den dramatischen Vorgang selbst behandelte er so einfach wie möglich, indem er Alles, was den Fortgang der Handlung hätte hemmen können, beiseite liess. Dass er sich nicht streng an den Mythus gehalten hat, konnte ihm Niemand verargen, im Gegenteil, es wäre geradezu fehlerhaft gewesen, wenn er seinem Drama nicht einen andern, befriedigenderen Abschluss gegeben hätte.

Was zunächst an Calzabigis Arbeit rühmend anerkannt werden muss, ist, dass sie durchaus musikalisch ist, und wenn auch nicht durchgängig dramatisch, doch grosse dramatische Momente enthält. Für Beides lag der Grund schon im Stoff: es wäre daher interessant zu wissen, wer

zuerst auf die Wahl desselben gekommen ist, ob Gluck oder Calzabigi. Die Annahme, dass es Gluck gewesen, ist freilich verführerisch genug, weil man gern geneigt ist, einem Tonkünstler, zumal von der Bedeutung Glucks, eher ein massgebendes Urteil über die Frage, ob ein Stoff sich für musikalische Bearbeitung eigne oder nicht, zuzutrauen als einem Dichter.

Wenn auch Glucks Komposition des Calzabigischen »Orpheus« noch nicht die vollständige Reform der italienischen Oper bezeichnet, so unterscheidet sie sich doch von seinen früheren Opern schon in mehrfacher Hinsicht. So ist namentlich für den Dialog statt des herkömmlichen Recitativo secco das grosse begleitete Recitativ gewählt, hinter welchem die Arie, der frühere Hauptfaktor der Oper, einigermassen zurücktritt, da sie weder so häufig auftaucht, noch die frühere Ausdehnung besitzt. Ferner ist die Einheit des Textes nicht ohne wohlthätigen Einfluss auf die ganze Komposition geblieben, welche so sehr den Eindruck eines geschlossenen Ganzen macht, dass man nicht Einzelnes herausnehmen kann, ohne das Ganze sowie das Einzelne selbst stark zu schädigen. Der Fortschritt, welchen schon deswegen Glucks »Orpheus« bezeichnet, ist um so weniger zu verkennen, wenn man sich vergegenwärtigt, wodurch er rein musikalisch hauptsächlich erreicht wurde. Man vergleiche zu diesem Zwecke Glucks »Orpheus« mit seinen früheren Opern hinsichtlich der Verwendung des Orchesters; es zeigt sich dann, welche ungleich wichtigere Rolle ihm im »Orpheus« zugeteilt ist. Die bisherige stiefmütterliche Behandlung desselben erklärte sich aus der Anschauung der Italiener, nach welcher die Oper ein Vokalwerk war, welches in erster Linie den Sängern Gelegenheit geben sollte, ihr Können zu zeigen. Damit war eine einfache, nur als harmonische Unterlage dienende Begleitung zur notwendigen Bedingung gemacht, da der Komponist, um den angedeuteten Zweck zu erreichen, Alles vermeiden musste, was das Interesse am Gesang beeinträchtigen konnte. Dagegen ging nun Gluck als echter Künstler, der von der Oper einen weit höheren Begriff be-

kommen hatte als seine italienischen Kollegen, energisch vor, indem er im »Orpheus« den musikalischen Schwerpunkt der Oper ins Orchester verlegte, nachdem er erkannt hatte, dass dasselbe vermöge seiner verschiedenen Klangfarben so recht zur musikalischen Charakteristik und Situationsmalerei geeignet sei. Besonders sind es die Blasinstrumente, welche er individuell zu verwerten suchte, was ihm auch mit der Oboe und der Klarinette sehr gut gelang. Letzteres Instrument ward, obgleich es schon im 17. Jahrhundert durch einen Leipziger, Namens Christoph Dennert, sehr vervollkommnet worden war, eigentlich erst durch Gluck ins Orchester aufgenommen, und ausgiebig, ja mit einer gewissen Vorliebe verwendet, die ihren Grund wahrscheinlich in dem ihm eigentümlichen, der menschlichen Stimme nahe kommenden Klangcharakter hatte. Durch diese Individualisirung einzelner Instrumente, wie sie Gluck zuerst im »Orpheus« vornahm, ward das Orchester gewissermassen zu einem besonderen Sprachorgan umgeschaffen: Glucks »Orpheus« bezeichnet daher nicht nur einen Fortschritt in der dramatischen Musik, sondern auch in der Instrumentalmusik, deren Blütezeit er namentlich durch die Ouverturen zu seinen späteren Opern vorbereitet hat.

Ob Gluck auf dem Wege, welchen er mit »Orpheus« betreten hatte, würde weiter fortgeschritten sein, wenn sein erster reformatorischer Versuch an der Abneigung des Publikums gescheitert wäre, ist wohl kaum anzunehmen, wenigstens spricht die Thatsache, dass er nach seinem »Orpheus« noch einige Opern im alten italienischen Stile komponirte, stark dagegen. So aber setzte er seine Reform fort, und vollendete sie schon nahezu in der »Alceste«, welche im Jahre 1767 auf den Brettern des Wiener Hofburgtheaters zuerst erschien. Das Textbuch zu dieser Oper hatte ihm wieder Calzabigi, der geschickte Dichter des »Orpheus«, gefertigt. Es ist eine freie Bearbeitung der Euripideischen Tragödie, welche sich besonders durch grössere Dramatik vor dem alten griechischen Drama auszeichnet, das man fast episch

nennen möchte, als in ihm die Personen meist erzählend auftreten.

Während Glucks »Orpheus« noch in mancher Beziehung an die italienische Oper erinnert, so durch die Beibehaltung der italienischen Koloraturarie, als ganz besonders dadurch, dass die Partie des Orpheus einer Altstimme zugeteilt ist, steht »Alceste«, um mit Bernhard Marx zu reden, »ganz in Deutschland, unbeschadet des italienischen Dichters und der welschen Sprache«[1]. Gluck hat der Partitur dieser Oper eine Zueignungsschrift an den Grossherzog von Toscana vorausgeschickt, in welcher er gewissermassen sein künstlerisches Glaubensbekenntnis ablegt. Mit grossem Scharfsinn entwickelt er darin seine Ansichten über das musikalische Drama: zunächst stellt er für dasselbe das Verhältnis zwischen Musik und Dichtkunst fest, wonach die Musik die Dichtung unterstützen soll, »um den Ausdruck der Gefühle und das Interesse der Situationen zu verstärken, ohne die Handlung zu unterbrechen, oder durch unnütze Verzierungen zu entstellen«[2]. Um es deutlicher auszudrücken, bedient sich Gluck eines Vergleiches, indem er sagt, die Musik müsse für die Poesie das sein, was die Lebhaftigkeit der Farben und eine glückliche Mischung von Schatten und Licht für eine fehlerfreie und wohlgeordnete Zeichnung sind, welche nur dazu dienen, die Figuren zu beleben, ohne die Umrisse zu zerstören. Indem er dann auf die einzelnen Formen der Oper zu sprechen kommt, meint er, man dürfe über den zweiten Teil der Arie nicht rasch hinweggehen, wenn gerade in ihm die Leidenschaft am stärksten zum Ausbruche käme, oder da die Arie schliessen lassen, wo es der Sinn nicht erlaube. Von der der Oper vorausgehenden Ouverture verlangt er ferner, dass sie auf die nachfolgende Handlung direkt Bezug nehme, um den Zuhörer in die ihr entspre-

1) A. B. Marx, Gluck und die Oper, Bd. I. S. 393.

2) Nach Anton Schmids Uebersetzung in dessen Werke »Christoph Willibald Ritter von Gluck, dessen Leben und tonkünstlerisches Wirken«.

chende Stimmung zu versetzen. Schliesslich stellt er als Haupterfordernis für das Ganze eine edle Einfachheit hin, welche der Komponist dadurch erreiche, dass er sich streng an die Situation halte, statt auf Kosten der Anschaulichkeit mit Schwierigkeiten zu prunken.

Bernhard Marx, den wir soeben erwähnten, hat die Echtheit dieser Zueignungsschrift angezweifelt, ohne indess nach unserer Ansicht stichhaltige Gründe für seine Zweifel vorzubringen. Er ist der Meinung, dass, wenn wirklich dieser Aufsatz aus Glucks Feder geflossen wäre, sich dann auch in seinen Werken, wenigstens in »Alceste«, für welche die Schrift als Schlüssel dienen sollte, Alles das in praxi wiederfinden müsste, was er in der Schrift gewissermassen als Regeln für das musikalische Drama aufgestellt hätte. Das sei aber keineswegs der Fall, und man sei geradezu genötigt, Gluck gegen seine eigenen Worte zu verteidigen, da durch dieselben vor allem das Vorurteil gegen seine Komposition entstanden sei, dass seine Musik grundsätzlich deklamatorisch, und mehr ein Werk der Reflexion als künstlerischer Anschauung sei. Dagegen lässt sich Folgendes einwenden. Zunächst muss daran erinnert werden, dass die Oper »Alceste« schon vor mehr als einem Jahre vollendet war, als die in Rede stehende Schrift an der Spitze der gedruckten Partitur erschien; sie ist also offenbar viel später als die Oper entstanden, ein Umstand, welcher uns zur Genüge zu erklären scheint, wie leicht Gluck bei seinem rastlosen Vorwärtsstreben den Fehler begehen konnte, in der Schrift etwas mehr zu sagen, als er bis dahin praktisch befolgt hatte. Wir dürfen aber überhaupt nicht in dieser Schrift den Komponisten Gluck erkennen, sondern vielmehr den theoretischen Denker, welcher, indem er gegen die bisherigen Missbräuche in der Oper vorgeht, und zur Abstellung derselben Regeln aufstellt, vergisst, Rücksicht auf die Praxis zu nehmen. Der ganze Entwickelungsgang Glucks weist darauf hin, dass sein Reformationswerk mehr die Frucht langjährigen Nachdenkens und, wie wir noch sehen werden, des Studiums der französischen Opern ist als

übersprudelnden Genies. Aber so unvereinbar mit der Oper »Alceste« ist gar nicht der Inhalt der Zueignungsschrift, als dass man Glucks Autorschaft bezweifeln müsste; in der Hauptsache stimmen jedenfalls beide überein; denn das in jener geforderte Streben nach Einfachheit und Wahrheit im dramatischen Ausdrucke ist in der Oper nicht zu verkennen. Insbesondere verdient in dieser Beziehung die Durchführung des Charakters der Alceste als musterhaft bezeichnet zu werden. Wo sehen wir in dieser Rolle den unnützen musikalischen Flitterstaat, womit die Italiener mit Vorliebe die Hauptpartie auf Kosten aller dramatischen Natürlichkeit auszustatten pflegten? Betrachten wir ferner die Ouverture zu »Alceste«, so zeichnet sie sich nicht nur durch sorgfältigere Instrumentation vor ihren Vorgängerinnen aus, sondern, was viel mehr bedeutet, dadurch, dass sie zum ersten Male auf die nachfolgende Oper vorbereitet, mit ihr in ideellem Zusammenhange steht. Was er in der Schrift über die wahre Bestimmung der Musik sagt, hat er allerdings nicht streng erfüllt, und konnte es nicht erfüllen, weil er ein zu grosser Tonkünstler war, als welcher er es unter seiner Würde halten musste, der Musik dem Texte gegenüber alle Selbständigkeit zu benehmen.

Gluck liess der »Alceste« im Jahre 1769 eine neue Oper »Paris und Helena« folgen, die jedoch, obwohl sie ziemlich[1] nach denselben Principien wie »Alceste« in Musik gesetzt ist, vom Publikum äusserst kühl aufgenommen wurde. Zum Teil mochte daran das Sujet des Textes, welchen wiederum Calzabigi verfasst hatte, schuld sein, zum andern Teil aber erkannte Gluck sehr richtig die Schuld in dem Unverständnis des deutschen Publikums, welches noch zu sehr an die alte italienische Opernmanier gewöhnt war, als dass es Glucks hohem Geistesfluge hätte folgen können.

Gluck hatte sich unterdess mit den Werken Lullys und Rameaus, der Gründer der französischen Nationaloper, ein-

1) Die Rolle des Paris ist für eine Sopranstimme geschrieben, und wurde von einem Kastraten gesungen.

gehend beschäftigt, und namentlich in des Letzteren Opern ein seinem eigenen analoges Streben erkannt. Dies mag wohl zuerst in ihm den Gedanken geweckt haben, eine Oper für Paris zu komponiren. Jedoch war das nicht der einzige Grund, weshalb er sein Augenmerk nach der französischen Residenz richtete. Man bedenke, dass es Gluck von Paris aus, das damals als der Mittelpunkt der Welt angesehen wurde, am leichtesten möglich war, seine Absicht, eine allgemeine Reform der Oper herbeizuführen, zu verwirklichen.

Die dramatische Musik schlug in Frankreich frühzeitig eigene, von italienischem Einflusse freie Bahnen ein. Als der erste Versuch einer französischen Nationaloper wird das lyrische Schäferspiel »Pomona« des Abbé Pierre Perrin, welches der Organist Robert Cambert in Musik gesetzt, angesehen, womit im Jahre 1671 eine öffentliche, unter königlichem Schutze stehende Bühne eröffnet wurde. Die Leitung derselben fiel bald nach ihrer Gründung in die Hände des Giovanni Battista Lully, eines Italieners, der aber schon mit zwölf Jahren nach Paris gekommen war, und ganz und gar französische Denk- und Anschauungsweise angenommen hatte. In musikalischer Beziehung verleugnete er wenigstens so sehr den Italiener, dass man seine italienische Abstammung sicher bezweifeln würde, wenn es nicht feststünde, dass er im Jahre 1633 zu Florenz geboren ward. Seine Opern unterscheiden sich von den italienischen ganz bedeutend. Das Verhältnis zwischen Text und Musik, wie es in diesen besonders durch Scarlatti festgesetzt war, ist in jenen gerade umgekehrt worden. Denn während die italienischen Tonmeister, wie wir sahen, dem Texte nur geringe Beachtung schenkten, dagegen den musikalischen Teil so effektvoll wie möglich gestalteten, so finden wir in Lullys Opern die künstlerische Selbständigkeit der Musik zu Gunsten des Textes nahezu aufgehoben. Nur in der Ouverture, in den Tänzen und Introduktionen der Akte ist sie gewahrt, und zeigt auch bestimmte Form. Was jedoch den gesanglichen Teil anlangt, so weist dieser nichts als endlose Recitative auf, wo-

bei auf den Wortaccent so peinliche Sorgfalt genommen ist, dass die Taktart häufig wechselt. Nur an besonders lyrischen Stellen erhebt sich der recitirende Gesang zum Arioso, welches einigermassen für die fehlende Arie Ersatz zu bieten vermag, als es in ihm zu melodischem Ergusse kommt, der freilich gewöhnlich nur von kurzer Dauer ist. Das Arioso nimmt, wie schon der Name sagt, eine Mittelstellung zwischen Arie und Recitativ ein. Da Lully vor allem nach einer schulgerechten Deklamation, d. h. einer solchen, wo der poetische Accent mit dem melodischen zusammenfällt, strebte, musste natürlich auch aller gesangliche Zierat wegfallen. Aus alledem geht hervor, dass Lullys Opern, oder wie sie in Frankreich genannt werden, Drames lyriques, in musikalischer Beziehung weit unter denen seiner italienischen Kollegen, insbesondere Scarlattis, gegen welchen sich Lully hauptsächlich wandte, stehen, und dass man in Anbetracht dieser musikalischen Dürftigkeit nicht recht begreifen kann, wie sie sich fast ein ganzes Jahrhundert auf der französischen Bühne haben halten können. Dass sie es gekonnt haben, hängt zunächst damit zusammen, dass das französische Volk ungleich mehr dramatisch beanlagt ist, als musikalisch[1]). Daher konnte wohl ein Molière aus ihm hervorgehen, aber kein Tonmeister von derselben Bedeutung. Lullys Opern waren aber nur für die französische Bühne bestimmt, mithin muss man sich, um ihre Wirkung, die sie so lange ausübten, zu begreifen, auf den Standpunkt der Franzosen stellen, und wie jene, das Hauptgewicht auf das dramatische Element legen. Dann wird man allerdings in ihnen ein durchgehendes Ringen nach grösstmöglicher Prägnanz im dramatischen Ausdruck nicht verkennen können. Aber auch durch äussere Mittel zeichneten sich Lullys Opern, wenigstens nach der Meinung der Franzosen, vorteilhaft vor denen Italiens aus, so besonders durch den Tanz, welcher in ihnen eine

1) B. Marx geht entschieden zu weit, wenn er das französische Volk »wegen Mangels an Gemütsleben, noch mehr an Idealität, von Grund aus unmusikalisch« nennt.

grosse Rolle spielt. Ueberhaupt trug Lully dafür Sorge, dass auch das Auge bestens unterhalten wurde, wozu er allerdings als Hofkapellmeister des prachtliebenden Königs Louis XIV. geradezu gezwungen war. Einen unbestreitbaren Vorzug seiner Opern vor denen der Italiener muss man in der Heranziehung des Chores zur Handlung erkennen, während seine Neuerungen in der Instrumentation, wie überhaupt der Behandlung des Orchesters, wovon man zu seinen Lebzeiten so viel Rühmens machte, sich als sehr geringfügig erweisen. Die Begleitung erhebt sich nirgends gegenüber der Singstimme, weder rhythmisch noch motivisch, zu einiger Selbständigkeit, sondern verfolgt dieselbe sklavisch Schritt für Schritt im geraden Contrapunkte. Von irgend welcher Kunstfertigkeit kann bei Lully überhaupt nicht geredet werden, denn auch seine Ensemble-Sätze, sogar seine Duette sind in der denkbar einfachsten Weise, Note gegen Note gearbeitet. Allerdings war Lully in Frankreich der Erste, der zu dem berühmten Pariser Orchester der 24 Violons Blasinstrumente heranzog, die er aber noch sehr unselbständig behandelte, indem sie gewöhnlich dieselben Gänge wie die Violinen gehen mussten, bloss um des eigenartigen Klanges willen, den beide Instrumentenarten auf diese Weise ergaben.

Lullys Opernwerk setzte der berühmte Theoretiker Jean Philippe Rameau fort, welcher sich überhaupt erst in einem Alter von 50 Jahren dem Theater zuwandte. Seine erste Oper, »Hippolyte et Aricie«, erschien 1733, gerade hundert Jahre nach Lullys Geburt, auf der Pariser Bühne, und erregte grosses Aufsehen, indem man darin so unerhörte Neuerungen zu erkennen glaubte, dass man befürchtete, Rameau wolle die allgemein beliebte Lullysche Oper völlig vernichten. Diese Befürchtung stellte sich indess bald als ganz überflüssig heraus, und die Folge davon war, dass Rameau, welcher die Protection des Königs genoss, nach verschiedenen Parteikämpfen fast mit denselben Ehren überhäuft wurde, wie vordem Lully. Im Princip unterscheidet sich in der That Rameaus Oper von der Lullyschen durchaus nicht, indem in

ihr ebenso wie dort in erster Linie Rücksicht auf ausdrucksvolle, genau die Metrik beobachtende Deklamation genommen wird. Was jedoch musikalische Erfindung und praktische Verwertung der technischen Mittel anlangt, so steht sie freilich weit über der Oper Lullys, welche im Vergleich zu ihr schon einen ziemlich ärmlichen Eindruck macht. Wie ganz anders präsentirt sich das Orchester bei Rameau als bei seinem Vorgänger, wie ungleich reicher ist die harmonische Behandlung desselben, wie belebt und selbständig erscheint es sogar in der Begleitung. Betrachten wir ferner die Chöre, so unterscheiden sie sich wesentlich von den ganz kunstlosen homophonen Lullys durch ihre polyphone Haltung, durch welche sich überhaupt Rameaus Ensemble-Sätze auszeichnen. Im Arioso nähert er sich durch Aufnahme der Koloraturen den Italienern, es ist dies aber auch das einzige Moment, das er von ihnen in seine Oper herüber nahm, und er kannte die italienische Oper durch und durch; hatte er doch selbst in seiner Jugend einer in Italien herumziehenden Operntruppe angehört. Man erkennt hieraus, dass sich Rameau der italienischen Oper absichtlich nicht zuwandte, weil sie seinem Ideale eines musikalischen Dramas nicht entsprach. Anders verhält sich die Sache bei Lully. Wir können nicht mit Bestimmtheit behaupten, dass Lully der Gründer des Drame lyrique auch dann geworden wäre, wenn er Italien erst als Mann und durchgebildeter Musiker verlassen hätte. Der gänzliche Mangel an aller Kunstfertigkeit in seinen Opern lässt wenigstens die Vermutung erlaubt erscheinen, dass er eigene Bahnen vielleicht nur einschlug, weil ihm für die italienische Oper die nötigen Kenntnisse abgingen. Nach der Art der Entstehung seiner Werke[1] kann man in Lully nicht leicht einen Mei-

1) Mattheson, Ehrenpforte, S. 178: »Er las die Worte, die er componiren wollte, so fleissig durch, dass er sie auswendig lernte. Alsdann sang er sie, nach seinen Einfällen, und spielte dazu auf dem Klavier so lange, bis ihm die Melodie nach seinem Sinne gerieth. Darauf musste Lalouette oder Colasse kommen, denen er alles singend und spielend in die Feder dictirte; selber aber keine ansetzte,

ster erblicken, der sich darüber Rechenschaft gegeben habe, welche wichtigen Folgen seine Neuerungen nach sich ziehen würden.

Als Gluck nach Paris kam, war die Nationaloper, wie sie durch Lully und Rameau ausgebildet worden war, nicht mehr die alleinherrschende in Frankreich: neben ihr hatte sich die italienische Opera buffa seit dem Jahre 1752 grosser Beliebtheit zu erfreuen. In diesem Jahre hatte nämlich eine italienische Operngesellschaft vom Könige die Erlaubnis erhalten, komische Opern, sowie sogenannte Intermezzi, in Paris aufzuführen. Sie fanden in kurzer Zeit grossen Anklang, besonders durch Pergoleses »La serva padrona«, ein Intermezzo, welches wegen seiner musikalischen Charakteristik und wegen des natürlichen Humors, mit welchem die beiden darin auftretenden Personen gezeichnet sind, allgemein als ein Muster in seiner Art angesehen wird. Doch nicht Alle liessen sich von den Italienern gefangen nehmen, und so kam es, dass sich bald zwei Parteien bildeten, welche sich schroff gegenüber standen. Auch führten sie besondere Namen; so hiessen die Anhänger der Italiener Buffonisten, während man die Anhänger der national-französischen Oper Antibuffonisten nannte, weil dieselbe stets ernste Stoffe behandelte. Wie gross die Spannung zwischen beiden Parteien war, kann man daraus ermessen, dass sie im Theater auf verschiedenen Seiten sassen, indem die Buffonisten in der Nähe der Loge der Königin Platz nahmen, die Antibuffonisten dagegen in der Nähe der Loge des Königs; woher auch die Flugworte »au coin du roi« und »au coin de la reine« entstanden, welche damals in aller Munde waren. Nach den einzelnen Akten kam es gewöhnlich zu sehr geräuschvollen Scenen, indem die Einen den Beifall der Andern durch Lärmen und Zischen zu übertönen suchten. Schliesslich konnte der Streit nicht anders als durch Ausweisung der italienischen Buffo-

oder doch gar selten: als etwa in Fugen und dergleichen, wo er nur den Eintritt des Satzes bemerkte, an dem Orte, da er ihn haben wollte«.

sänger aus Paris geschlichtet werden. Obgleich ihr Aufenthalt daselbst noch nicht zwei Jahre gedauert hatte, so war er doch für die Folge von grosser Bedeutung. Denn kaum hatten die Italiener Paris verlassen, als man anfing, nach italienischem Muster auch französische komische Opern zu komponiren. Den Anfang machte der Italiener Duni, welcher ein Stück von Favart »Ninette à la cour«, in Musik setzte. Auf diese Weise entstand die französische Operette, welche bald durch Philidor, Monsigny und vor Allen durch Grétry[1]) mit Glück kultivirt wurde.

Für Gluck waren die Neuerungen, welche die Italiener in der französischen Oper verursacht hatten, sehr ungünstig. Man kann als sicher annehmen, dass er sofort mit seiner Reform in Paris würde durchgedrungen sein, wenn dort Alles beim Alten geblieben wäre, ja seine Reform wäre als solche gar nicht erschienen, sie wäre mehr als eine Fortsetzung der Lully-Rameauschen Oper angesehen worden. Zum Glück hatte er in dem Bailli du Rollet, welcher damals Attaché der königlich-französischen Gesandtschaft am kaiserlichen Hofe zu Wien war, einen begeisterten Verehrer gefunden, der ihm nicht nur den Text zu seiner ersten französischen Oper verfasste, sondern auch Glucks Komposition desselben einem der Direktoren der Pariser Oper, Herrn d'Auvergne in einem Briefe äusserst warm empfahl[2]). Zwar hatte dies nicht die Annahme von Glucks Oper zur Folge, wohl aber, dass sein Name in Paris bekannter wurde, da d'Auvergne diesen Brief im »Mercure de France« abdrucken liess. Gluck beantwortete ihn in demselben Journal schliesslich selbst, nachdem er lange vergebens auf ein Schreiben d'Auvergnes gewartet hatte. Als aber auch dadurch die Sache nicht gefördert wurde, wandte sich Gluck an seine

1) Grétrys »Zemire und Azor« fand den Weg durch ganz Europa; sein »Richard Löwenherz« ward in Deutschland fast ebenso populär, wie in Frankreich, freilich nur auf kurze Zeit.

2) Deutsch bei Siegmeyer, Ueber den Ritter Gluck und seine Werke, S. 1.

frühere Schülerin, die Dauphine Marie Antoinette, welche endlich die Aufführung seiner neuen Oper durchsetzte.

So ward denn am 19. April des Jahres 1774 Glucks »Iphigénie en Aulide« im Hofoperntheater zu Paris zum ersten Male aufgeführt und zwar mit grossem, wenn auch geteiltem Beifall; jedenfalls erregte das Werk sofort ganz aussergewöhnliches Aufsehen, welches uns einer der geistreichsten Kritiker Frankreichs [1]) mit folgenden Worten drastisch schildert: »Depuis quinze jours on ne pense, on ne rêve plus à Paris que musique. C'est le sujet de toutes nos disputes, de toutes nos conversations, l'âme de tous nos soupers; et il paraîtrait même ridicule de pouvoir s'intéresser à autre chose. A une question de politique, on vous répond par un trait d'harmonie; à une réflexion morale, par la ritournelle d'une ariette; et si vous essayez de rappeler l'intérêt que produit telle pièce de Racine ou de Voltaire, pour toute réponse on vous fait remarquer l'effet de l'orchestre dans le beau récitatif d'Agamemnon. Est-il besoin de dire encore après cela que c'est l'Iphigénie de M. le chevalier Gluck qui cause toute cette grande fermentation? Elle est d'autant plus vive que les avis sont extrêmement partagés, et que tous les partis sont animés de la même fureur«.

Die Ersten, welche sich für Glucks Oper entschieden, gehörten natürlich zu den Anhängern der national-französischen Oper, und wenn ihr Uebertritt vorläufig vielleicht nur wegen des französischen Textes geschah, so kamen sie doch bald auch zum richtigen Verständnis der grossen Schönheiten, welche Glucks Komposition in so reicher Fülle aufweist. Die innere Verwandtschaft des Werkes mit der nationalen Oper konnte ihnen trotz mancherlei Abweichungen nicht lange verborgen bleiben. Glucks ausserordentliche Schlagfertigkeit im dramatischen Ausdruck verbunden mit genauester Beobachtung der französischen Prosodie musste

1) Herr von Grimm in: Grimm et Diderot, Correspondance littéraire, philosophique et critique. Herausgegeben von Maurice Tourneux, Paris 1879; die angeführte Stelle findet sich im 10. Bd. S. 416.

sie mit Bewunderung erfüllen. Auch gegen die ihnen ungewohnten Arien musste bald ihr Vorurteil schwinden, lieferten sie doch den Beweis, dass man sehr wohl echte Dramatik in bestimmter Form entwickeln könne; insbesondere zeigte das die Arie des Achilles in der zweiten Scene des dritten Aktes: »C'alchas d'un trait mortel percé sera ma première victime«, welche gleich bei der ersten Aufführung mit stürmischem Beifall aufgenommen wurde.

Nicht so schnell wie die Majorität der Anhänger der Lully-Rameauschen Richtung gewann Gluck die andere Partei für sich, welche sich den Italienern zugewandt hatte. Anfangs wollten die Anhänger der letzteren bis auf wenige Ausnahmen von Glucks »Iphigénie« absolut nichts wissen, Alles wurde an seiner Oper getadelt, ja man beging die Frechheit, seine Musik als das aufgewärmte System Lullys zu erklären. Unter den Ausnahmen, welche sich Gluck sofort anschlossen, befand sich auch Jean Jacques Rousseau, welcher vorher mit grosser Entschiedenheit sich für die italienische Oper erklärt hatte, ja sogar soweit gegangen war, die französische Sprache als völlig unbrauchbar für musikalische Behandlung hinzustellen. Um so grösser war denn auch das Staunen, als er mit einem Male ein begeisterter Verehrer Glucks wurde, und gestand, dass er durch dessen »Iphigénie« überzeugt worden sei, in welchem Irrtum er befangen gewesen[1]. Für Gluck war Rousseaus Bekehrung äusserst günstig, indem sich viele durch sein Beispiel bestimmen liessen, auch auf Seiten Glucks zu treten; ausserdem hatte die italienische Partei in Rousseau einen ihrer Hauptsprecher verloren. Ein anderer freilich, für Gluck nicht minder gefährlicher war ihnen in dem Baron von Grimm

1) Grimm et Diderot, Corr. litt. Bd. 10. S. 416: Jean-Jacques est devenu le plus zélé partisan du nouveau système; il a déclaré avec ce renoncement à soi-même si peu connu de nos sages, qu'il s'était trompé jusqu'à présent; que l'opéra de Mr. Gluck renversait toutes ses idées, et qu'il était aujourd'hui très convaincu que la langue française pouvait être aussi susceptible qu'une autre d'une musique forte, touchante et sensible.

geblieben, der sich schon in dem Streite der Buffonisten und Antibuffonisten mit der Feder lebhaft beteiligt hatte. Obgleich ein Deutscher von Geburt, wollte er doch von den Bestrebungen seines Landsmannes nichts wissen, für ihn hatte nur die italienische Oper Existenzberechtigung, da er in demselben Vorurteile gegen die musikalische Verwendbarkeit der französischen Sprache befangen war, wie vordem Rousseau. Aber auch Grimm sollte später eine höhere Meinung von Glucks Schöpfungen bekommen, auch er konnte ihm schliesslich den schuldigen Tribut der Anerkennung nicht versagen.

Seinen grössten Verehrer fand Gluck unstreitig in dem Abbé Arnaud, welcher mit dem Schriftsteller M. Suard, dem wir später in dem Kampfe der Piccinisten und Gluckisten als Anonyme de Vaugirard, wieder begegnen, die »Gazette littéraire de l'Europe« herausgab. Derselbe war vor Glucks Erscheinen in Paris auch ein Freund der italienischen Oper gewesen, ohne sich indess der Nationaloper gegenüber geradezu feindlich zu verhalten. Von ihm besitzen wir eine eingehende, äusserst verständig geschriebene Kritik über Glucks »Iphigénie« in einem Briefe, welchen er an die Gemahlin des Generalpächters D'Augny gerichtet hat. Er erkennt in dieser Oper ein grosses musikalisches Gesamtkunstwerk, »das einen und denselben Plan, dieselben Stufengänge und Entwickelungen, dieselbe Steigerung des Interesses bekundete, die zu einer wohlgeordneten und gut geschaffenen Tragödie erforderlich sind«[1]). Mit bewundernswerter Feinheit findet er in Glucks Oper drei Gattungen von Recitativen heraus, von denen das erste der Rede gleichkomme, das zweite biegsamer sei und sich mehr dem Gesange nähere, das dritte endlich das pathetische Recitativ sei, das man glattweg das begleitete oder obligate nennt. Die Veröffentlichung dieser Kritik[2]) trug in ähnlicher Weise wie Rousseaus Bekehrung

1) Nach A. Schmids Uebersetzung.

2 Sie erschien in der von Laharpe herausgegebenen »Gazette littéraire de l'Europe«. Année 1774.

dazu bei, den Kreis von Glucks Verehrern zu erweitern. Gluck konnte überhaupt mit dem Erfolge, welchen er mit seiner »Iphigénie« in Paris gefunden, recht zufrieden sein. Durfte er sich doch schon jetzt rühmen, die Hälfte des Pariser Publikums für sich gewonnen zu haben, darunter Männer von solcher Bedeutung, wie sie die gegnerische Partei mit Ausnahme des Baron von Grimm gar nicht aufzuweisen hatte.

Hierdurch ermutigt arbeitete er sein erstes reformatorisches Werk, den »Orpheus« für die Pariser Bühne um[1], und brachte ihn noch in demselben Jahre, am 2. August 1774 zur Aufführung. Der ausserordentliche Beifall, welchen dieses Werk sofort hervorrief, und der sich in weiteren Aufführungen bis zum Enthusiasmus steigerte, hatte durchaus nichts Ueberraschendes an sich. War doch »Orpheus« weit mehr als »Iphigénie« dazu angethan, Gluck die Sympathieen auch der italienischen Partei, welcher doch die meisten seiner Gegner angehörten, zu erwerben, zumal da Gluck die Rolle des Orpheus, welche er für einen hohen Tenor hatte einrichten müssen, weil er keinen Contre-Alt auftreiben konnte, »aus übertriebener Gefälligkeit« für den Interpreten derselben, Legros, reicher mit Koloraturen ausgestattet hatte[2]. Ausserdem war es in Paris sicher bekannt, dass Glucks »Orpheus« nicht nur in Deutschland, sondern auch in Italien äusserst beifällig aufgenommen worden war; was aber in Italien gefallen hatte, mussten die Anhänger der italienischen Oper doch auch in Paris schön finden. Gluck hätte demnach vielleicht eher allgemeine Anerkennung gefunden, wenn er zuerst mit seinem »Orpheus« vor das Pariser Publikum getreten wäre.

Indessen blieben noch immer trotz des »Orpheus« die Anhänger eines Jomelli, Sacchini zahlreich genug, um für Gluck nicht gleichgiltig zu sein. Ja sie sollten nur zu bald für ihn sogar äusserst unangenehm werden. Als sie näm-

1) Die Uebersetzung ins Französische besorgte M. Moline.

2) Gluck that es nur, weil sich Legros geweigert hatte, die Rolle in der ursprünglichen Gestalt zu singen.

lich sahen, dass Gluck immer mehr festen Boden gewann, während die Freunde der italienischen Oper sich verringerten, setzten sie durch die Vermittelung der berüchtigten Maitresse Dubarry die Berufung Nicola Piccinis, des bedeutendsten italienischen Opernkomponisten jener Tage, nach Paris durch, in der Hoffnung, dass es diesem Meister bald gelingen werde, Gluck aus dem Felde zu schlagen. Indess es sollte ganz anders kommen, als sie geträumt hatten.

Gluck hatte sich, bevor er nach Wien zurückkehrte, zwei Operndichtungen, »Roland« und »Armide«, gedichtet von Quinault, dem berühmten Verfasser der meisten Operntexte Lullys, geben lassen, um sie in Ruhe daheim für die Pariser Oper in Musik zu setzen. Schon war die Komposition des »Roland« bis zur Hälfte vorgeschritten, als ihm bekannt wurde, dass an Piccini der Auftrag seitens des Operndirektors Hebert ergangen sei, ebenfalls Quinaults »Roland«, jedoch nach einer Bearbeitung des Dichters Marmontel, eines der eifrigsten Anhänger der Italiener, zu komponiren. Gluck, welcher keine Lust hatte, sich zu einem Wettkampfe mit Piccini auf so perfide Weise zwingen zu lassen, verbrannte sofort Alles, was von »Roland« schon zu Papier gebracht war, und teilte dies dem Bailli du Rollet, der ihn ganz kurz vorher von Paris aus, wohin er unterdess übergesiedelt war, in einem Briefe zum fleissigen Komponiren am »Roland« angefeuert hatte, sofort mit. Glucks Brief[1] ist ein beredtes Zeugnis für die erbitterte Stimmung, in welche ihn die heimliche Berufung Piccinis versetzt. Leider war du Rollet taktlos genug, dieses Schreiben zu veröffentlichen: denn da sich Gluck darin in ziemlich wegwerfendem Tone über die italienische Partei in Paris, insbesondere über Marmontel geäussert hatte, während er von seinen eigenen Werken nur mit grosser Selbstgefälligkeit zu reden wusste, so konnte die Veröffentlichung desselben nur böses Blut machen, nicht aber, wie vielleicht du Rollet gemeint, für Gluck von Nutzen sein. Sie gab denn

1. Deutsch in Siegmeyers schon angeführtem Werke »Ueber den Ritter Gluck und seine Werke«, S. 33.

auch das Signal zum Ausbruche des berühmten Kampfes der Gluckisten und Piccinisten, welcher alsbald die Gemüter fast ausschliesslich beschäftigte, und die Federn zahlreicher Schriftsteller, selbst solcher, die infolge Mangels an musikalischem Verständnis gar nicht dazu berufen waren, wie z. B. Laharpe, in Bewegung setzte.

Kurz nach Ausbruch dieses Kampfes traf Gluck in Paris wieder ein, und brachte seine »Alceste«, die er nun auch noch für die Pariser Oper zugestutzt hatte, am 23. April 1776 daselbst zur Aufführung, ohne jedoch damit nur den geringsten Erfolg zu erzielen. Mochte wohl zum Teil die Schuld daran am Texte liegen[1], welchen du Rollet nach dem Calzabigischen Original besorgt hatte, so war er doch sicherlich nicht der Hauptgrund, weshalb Glucks grossartige Tonschöpfung in so auffälliger Weise abgelehnt wurde. Für Glucks Gegner war indessen die Aufführung einer neuen Oper des Meisters eine höchst willkommene Gelegenheit, sich zu rächen für das, was er in dem oben erwähnten Briefe an du Rollet Ungünstiges über sie geäussert hatte. Auf ihren Beifall war daher diesmal noch weit weniger zu rechnen, als vorher. Dass aber auch die Anhänger der national-französischen Oper, welche sich doch zum grössten Teile für ihn schon erklärt hatten, gegen Glucks »Alceste« kalt blieben, war jedenfalls auffallend, zumal da Gluck bei der Umarbeitung derselben auf Lullys gleichnamige Oper Rücksicht genommen hatte. Doch konnte man dem Werke nicht auf die Dauer seine Anerkennung versagen, wenn es auch niemals die glänzende Aufnahme fand, deren sich »Orpheus« und später auch »Iphigénie« zu erfreuen hatten[2].

1) Grimm tadelt den Text mit scharfen Worten, und stellt ihm den Quinaultschen Text der »Alceste« Lullys als Muster gegenüber. Vgl. Grimm et Diderot, Corr. litt. Bd. 11, S. 235.

2) Grimm et Diderot, Corr. litt. Bd. 11, S. 236: »Toute la soumission que devaient inspirer les oracles de M. du Rollet et de son chevalier Planelli n'a pas empêché que les avis ne fussent encore fort partagés sur la musique du nouvel opéra. On préfère généralement celle d'Iphigénie et d'Orphée.«

Einer der Ersten von denen, welche in »Alceste« ein neues grossartiges Kunstwerk Glucks erkannten, war wiederum der Abbé Arnaud, welcher darüber eine kleine Schrift, »la soirée perdue« betitelt, bald erscheinen liess, in der er ein Theatergespräch giebt zwischen einem Gluckisten und Mehreren, welche die Oper »Alceste« traurig finden, und namentlich Tanz und Koloratur in ihr vermissen. Dasselbe gipfelt schliesslich darin, dass der Gluckist eine Reihe berühmter Namen anführt, deren Träger sich insgesamt für Glucks Reform entschieden hatten. So habe Planelli in seinem Werke dell' Opera in musica e Napoli, 1772 die Werke Glucks mit den Meisterwerken Raphaels verglichen, und die italienischen Opernkomponisten Jomelli, Piccini, Traetta und Sacchini aufgefordert, nach dem Beispiele Glucks auf dem Theater die wahre Musik in Italien wieder einzuführen. Der berühmte englische Musikschriftsteller Dr. Burney nenne Gluck geradezu den Michel Angelo der Musik. Nachdem er ferner noch Rousseau als grossen Bewunderer der Gluckschen Werke erwähnt, führt er zuletzt das überaus schöne Urteil an, welches der grosse Dichter Wieland über Gluck gefällt: »Dank sei dem mächtigen Genie des Ritters Gluck, durch welches die Epoche herbeigeführt ist, wo die Musik alle ihre Rechte wieder erhält. Er nur allein ist es, der sie wieder auf den Thron der Natur erhoben hat, von welchem sie der Barbarismus stürzte und die Unwissenheit, der Eigendünkel und schlechte Geschmack bis jetzt entfernt hielt. Eingedenk des schönen Grundsatzes des Pythagoras: »er zieht die Musen den Sirenen vor« hat er an die Stelle der unnützen und falschen Verzierungen eine edle und kostbare Einfachheit gesetzt, die in den Künsten wie in den Schriften den Charakter des Wahren, Grossen und Schönen ausmacht. Welche neue Wunder könnte nicht eine so feurige Seele hervorbringen, wenn irgend ein Souverän unserer Zeit das für die Oper thun wollte, was einst Perikles für das Theater zu Athen that«.

Diese Schrift Arnauds[1] rief natürlich eine Menge anderer von gegnerischer Seite hervor. Zunächst erschien darauf im »Mercure de France« ein Brief des Dichters Framery, eines der entschiedensten Kämpfer für italienische Kunst, in welchem er Gluck des Diebstahls gegen Sacchini bezichtigt, wobei er sich mit der grössten Frechheit auf eine Stelle aus Arnauds Schrift zu stützen sucht. Arnaud hatte nämlich u. A. darin von einer Arie aus Glucks »Alceste« gesagt, sie ähnele sehr einer Arie von Sacchini aus dessen Oper »Olympia«. Dies fasste nun Framery jedenfalls absichtlich falsch so auf, als habe Arnaud Sacchini des Diebstahls gegen Gluck beschuldigen wollen, und sucht nun seinerseits gerade das Gegenteil nachzuweisen, wobei es ihm auf ein paar Unwahrheiten nicht eben ankommt. Gluck, dem ein derartiges Bubenstück noch nicht vorgekommen war, glaubte dazu nicht schweigen zu dürfen, und so liess er in demselben Journal auf Framerys Brief eine Erwiderung[2] folgen, welche die Unwahrheit der Beschuldigung Framerys eklatant darthut.

Sehr lebhaft beteiligten sich an dem Federkriege, welcher nach der Aufführung der »Alceste« über Glucks Reform ausgebrochen war, namentlich die beiden Schriftsteller Marmontel und Laharpe, welche teils in besonderen Schriften, wie z. B. Marmontel in seinem »Essai sur les Révolutions de la Musique en France«, mehr aber noch in zahlreichen Zeitungsartikeln Glucks Opern herabzuwürdigen suchten. Trotz ihrer stilistischen Gewandtheit aber vermochten sie damit nichts auszurichten; Beide fochten übrigens durchaus nicht aus künstlerischer Ueberzeugung gegen Gluck, der Eine von ihnen, Laharpe, war sogar anfangs ein Verehrer unseres Meisters gewesen, was man schon daraus erkennen kann, dass er Arnauds Kritik über »Iphigénie« in seinem Journal zum Abdruck brachte. Marmontel andererseits fühlte sich darüber, dass Gluck, als er nach Paris kam, nicht um seine Gunst gebuhlt, im höchsten Grade verletzt, so dass er

1) Deutsch ebenfalls bei Siegmeyer, S. 36 ff.
2) Deutsch bei Siegmeyer, S. 82.

schon deshalb auf Seiten der Gegner Glucks trat, um sich gewissermassen an ihm zu rächen. Er war es auch vornehmlich, welcher Piccinis Berufung nach Paris bewirkte. Gegen Arnaud und Suard konnten Beide nicht aufkommen, weil ihnen das fehlte, was jene besassen, und worauf es bei dem ganzen Streite allein ankam: musikalisches Verständnis. Insbesondere sollte Laharpes Unfähigkeit, über Musik zu reden, schlagend nachgewiesen werden durch M. Suard, welcher auf die Kritiken desselben, die mitunter thatsächlichen Unsinn enthielten[1]), äusserst scharfsinnig und mit feiner Ironie zu erwidern wusste. Hierdurch sowohl als auch besonders durch seine »Petites lettres«, in denen er sich näher auf Glucks musikalisches Drama einlässt, hat er wesentlich zur Förderung des musikalischen Verständnisses in Frankreich beigetragen.

Noch in demselben Jahre, in welchem Glucks »Alceste« in Scene gegangen war, traf Piccini, von Neapel kommend, in Paris ein. Wie nicht anders zu erwarten war, hatten die Anhänger der italienischen Partei nichts versäumt, um ihm einen möglichst festlichen Empfang zu bereiten. Ihm zu Ehren ward auch eine seiner Opern, »la Buona Figliola«, welche schon vorher mit Erfolg in Paris aufgeführt worden war, neu inscenirt, und fand beim Publikum eine derartige glänzende Aufnahme, dass die Freunde Glucks für ihren Meister ernstlich in Besorgnis gerieten. Gluck selbst freilich kannte keine Furcht vor seinem italienischen Kollegen, und er durfte es auch nicht: hatte er doch in früheren Jahren gleich Piccini italienische Opern mit dem grössten Erfolge komponirt. Einen Nebenbuhler konnte er auch nicht in dem italienischen Maestro erkennen, da er sich von der Oper, welche jener ausschliesslich kultivirte, abgewandt hatte. Einen solchen gab es seitdem überhaupt für Gluck nicht mehr, denn er war ja der Einzige, welcher sich auf

1) Laharpe hatte z. B. einmal die Behauptung aufgestellt, man dürfe zwei Helden, wie Agamemnon und Achilles nicht zu gleicher Zeit reden lassen.

dem Wege zum wahren Musikdrama befand. Beide Meister wurden übrigens bald bekannt, und lernten sich nicht nur als Menschen, sondern auch als Musiker gegenseitig schätzen. Zwischen Beiden selbst kam es nie zum Streite, obgleich sich Piccini keineswegs verhehlte, dass ihm Gluck geistig überlegen sei. Ihr gutes Verhältnis zu einander hat auch trotz der zahllosen Beschimpfungen, womit ihre Anhänger sich gegenseitig unaufhörlich aufwarteten, Bestand gehabt: und als später die Nachricht von Glucks Tode nach Paris drang, ist es Piccini gewesen, welcher eine alljährlich wiederkehrende Totenfeier zu Ehren des deutschen Meisters ins Leben rief.

Piccini verstand, als er nach Paris kam, kein Wort Französisch, und sollte für die Grosse Oper daselbst Quinaults »Roland«, also einen französischen Text in Musik setzen! Dies würde ihm schlechthin unmöglich gewesen sein, wenn nicht Marmontel, der Ueberarbeiter dieses Textes, ihm mit beispielloser, nur aus dem Parteihass gegen Gluck und seine Anhänger zu erklärender Gefälligkeit dabei behilflich gewesen wäre. Er begnügte sich nämlich nicht nur mit einer genauen Erklärung der einzelnen Scenen, sondern machte sogar über die einzelnen Worte die prosodischen Zeichen der Länge und Kürze, damit Piccini sich nicht falsche Betonungen bei der Komposition zu Schulden kommen lasse[1]). Denn er als geborener Franzose wusste am besten, wie viel Wert darauf in Frankreich gelegt wurde.

Als Gluck seine erste französische Oper komponirte, hatte er sich einer derartigen Beihilfe, wie sie Piccini durch Marmontel zu Teil wurde, nicht zu erfreuen, und doch

---

1) Marmontel in seinem Mém. l. IX. Oeuvr. II. p. 115 schildert sein Verfahren mit folgenden Worten: »Figurez vous quel fut pour moi le travail de son instruction: vers par vers, presque mot par mot, il fallait lui tout expliquer et, lorsqu'il avait bien saisi le sens d'un morceau je le lui déclamais en marquant bien l'accent, la prosodie, la cadence des vers, les repos, les demirepos, les articulations de la phrase; il m'écoutait avidement, et j'avais le plaisir de voir que ce qu'il avait entendu était fidèlement noté.«

zeichnete sich sein Werk durch eine durchgängig musterhafte Deklamation dermassen aus, dass auch seine Gegner davon mit Bewunderung sprachen.

Während Piccini am »Roland« arbeitete, bereitete unterdess Gluck die Aufführung seiner neuen Oper »Armide« vor. Dieselbe unterscheidet sich von »Orpheus«, »Alceste« und »Iphigénie« sehr wesentlich dadurch, dass ihr als Text eine mittelalterliche Sage zu Grunde liegt, während für jene die Sujets dem grossen Sagenschatze des Altertums entlehnt sind. Der Grundzug des Grossen und Erhabenen, der namentlich den Sagen des hellenischen Volks eigen ist, welche den erwähnten drei Gluckschen Opern zu Grunde liegen, fehlt nun der Armidensage gänzlich. Was ist die Liebe eines durch Zauberei geblendeten Helden zu einem dämonischen Weibe im Vergleich zu der rein menschlichen Gattenliebe, wie sie uns in der Alcestesage so herrlich entgegentritt! War schon der Stoff nicht gerade geeignet, aus des Tondichters Brust die tiefsten Weisen zu entlocken, so kam noch hinzu, dass die Bearbeitung mehrere recht fühlbare Mängel aufwies, obwohl sie vom grossen Quinault herrührte. Dieselben hätte allerdings Gluck durch seinen Dichterfreund du Rollet leicht abstellen lassen können, allein er sah von jeder Aenderung ab, um «dieses Meisterwerk des lyrischen Theaters der Franzosen in seiner Ganzheit zu erhalten.«[1] Das Stück, welches die bei der national-französischen Oper üblichen fünf Akte aufweist, würde sicher bedeutend gewonnen haben, wenn es auf deren drei reduzirt worden wäre. Es war entschieden ein Fehler von Quinault, aus einer so einfachen Sage, wie der in Rede stehenden, ein fünfaktiges Drama zu machen. In Tassos »Befreitem Jerusalem«, dem sie Quinault entnommen hat, füllt sie freilich mehrere Gesänge aus, aber Tasso war Epiker! Kein Wunder daher, dass bei dem Franzosen der Inhalt der einzelnen Akte zu unbedeutend ausgefallen ist. Insbesondere gilt dies vom

1) Anton Schmid, Christ. Will. Ritter v. Gluck, Leben und tonkünstlerisches Wirken, S. 299.

vierten Akte, welcher ausserdem der nötigen Steigerung entbehrt, denn die Wiederholung eines und desselben Effektes kann als solche doch unmöglich gelten. Auch hat man dem Dichter mit Recht daraus einen Vorwurf gemacht, dass er in der »Armide« eine allegorische Person, den Hass, auf die Bühne gebracht hat. Allerdings ist dies in einer Oper, wo das Wunderbare eine so grosse Rolle spielt, wie in »Armide«, nicht gerade sehr auffallend, und das mag wohl auch der Grund gewesen sein, warum sich Quinault diese Freiheit gestattete, aber entschuldigt wird dadurch die Ungehörigkeit, welche zweifellos in der Einführung allegorischer Personen ins Drama liegt, keineswegs. Die Bühne, für welche das Drama bestimmt ist, ist dazu da, das Leben der Menschen wiederzuspiegeln, nicht aber, um leere Phantasiegebilde derselben in die Wirklichkeit zu übertragen, die ihnen nicht zukommt. Was Gluck aus diesem Texte trotz all' seiner Schwächen gemacht hat, ist im höchsten Grade bewundernswert. Er fasste in der richtigen Erkenntnis, dass er für die Zeichnung der Tasso-Quinault'schen Armide nicht die rechten Töne finden werde, diesen Charakter weit grossartiger auf, indem er ihn zu einem tragischen umgestaltete. In Glucks »Armide« haben wir es mit einem Weibe zu thun, welche sich vergeblich gegen die Liebe zu einem Manne erwehrt, die ihr keinen Genuss verschaffen kann, weil sie dieselbe nur durch Zauberei erreicht hat. Während bei Quinault Armide nur anfangs als wilde Dämonin erscheint, welche dann aber immer mehr zum liebenden Weibe wird, stellt sie Gluck stets als die mit sich selbst zerfallene, heimtückische Zauberin hin: durch diese Auffassung gewann der Charakter erst die innere Einheit, die sich dann auf die ganze Oper übertrug. Glucks »Armide« liefert den besten Beweis für des Meisters grosse Wahrhaftigkeit im dramatischen Ausdrucke; so reizvoll auch seine Musik in den ersten vier Akten ist, grossartig erscheint sie nirgends, und warum? weil der Text dazu keinerlei Anlass gab. Erst im fünften Akte bot ihm derselbe wieder Gelegenheit, sich als den gewaltigen musikalischen Dramatiker zu dokumentiren, den wir in »Alceste«

und »Iphigénie« so sehr bewundern. Einen wirklich grossen dramatischen Moment enthält die ganze »Armide« überhaupt nur in der dritten Scene des letzten Aktes, in welcher dem verblendeten Renaud die Augen geöffnet werden, worauf er den Entschluss fasst, Armiden zu verlassen, und zum Heere seines Feldherrn zurückzukehren. Von dieser Scene an hat auch Gluck Alles daran gesetzt, um den Schluss der Oper so wirksam als möglich zu gestalten.

Bei der ersten Aufführung, welche am 23. September 1777 zu Paris erfolgte, erntete das Werk nur mässigen Beifall[1]). Allerdings steigerte sich derselbe mit jeder Vorstellung, aber so allmählich, dass geraume Zeit darüber verging, bis das Werk dem Komponisten die gebührende Anerkennung einbrachte. Um so fester sollte es aber auch dann in der Gunst des Publikums verbleiben, und Lullys gleichnamige Oper völlig in Vergessenheit bringen.

Die kühle Aufnahme, welche »Armide« bei den ersten Aufführungen fand, gab Glucks Gegnern wieder erwünschten Anlass zu Schmähungen aller Art: insbesondere wusste Laharpe in einer ausführlichen Kritik über diese neue Oper, sowie über Glucks Reform seine unmassgebliche Meinung[2] abzugeben, und zwar that er es diesmal in einer Weise, die an Gehässigkeit nichts zu wünschen übrig liess. Jedenfalls um sich den Anschein völliger Unparteilichkeit oder besser Objektivität zu geben, lobt er erst Einiges an »Armide«, um jedoch das eben gespendete Lob gleich darauf durch viel schärferen Tadel völlig zu annulliren. Ja er ist schamlos

---

1) Grimm et Diderot, Corr. litt. Bd. 11, S. 538: »Presque tout l'opéra fut écouté avec une grande indifférence; il n'y eut que la fin du premier acte et quelques airs du quatrième qu'on applaudit assez vivement.

2) Grimm et Diderot, Corr. litt. Bd. 11, S. 538: »M. de La Harpe s'est avisé de faire à propos d'Armide une critique fort étendue et fort amère de tout le système musical de M. le chevalier Gluck. Il y disserte à perte de vue sur l'harmonie et sur la mélodie, sur le chant et sur les accompagnements, sur le récitatif et sur la mélopée. Pouvait-on laisser une si grande audace impunie?«

genug zu behaupten, die Rolle der Armide sei fast von Anfang bis zu Ende ein monotones und ermüdendes Geschrei. Von Glucks Opern habe überhaupt nur »Orpheus« Bedeutung, der aber auch nicht an die »Meisterwerke des Pathetischen und Melodischen«[1] eines Galuppi, Jomelli, Sacchini und Piccini heranreiche.

Auf diesen Aufsatz, welcher im »Journal de Politique et de Littérature« vom 5. Oktober 1777 erschien, antwortete Gluck selbst in einem durchgängig ironisch gehaltenen Schreiben, in welchem er Laharpe in allen Stücken beipflichtet, und ihm versichert, er sei so davon überzeugt, dass seine Opern, »Orpheus« ausgenommen, kläglich seien, dass er sie aufs Neue umarbeiten wolle. Wenn ihn dann noch Jemand zur Rede stellen sollte, warum er Armide selbst da eine der schmachtendsten Arien singen lasse, wo sie der Dichter als das im Schmerze verzweifelnde Weib erscheinen lässt, so werde er sich auf Herrn von Laharpe berufen, der immer nur Gesang, aber nicht die Klagen eines leidenden Menschen hören wolle[2].

Noch schlimmer erging es Laharpe in einem offenen Briefe des Anonyme de Vaugirard, M. Suard an Gluck, worin derselbe die zahlreichen Ungereimtheiten der Laharpeschen Kritik der Reihe nach hervorhebt, und in gewandtester Weise berichtigt. Einige Beispiele daraus werden genügen, um von der subtilen Genauigkeit und logischen Schärfe, mit welcher Suard als Kritiker zu Werke ging, einen Begriff zu bekommen. Laharpe hatte gesagt, dass Gluck in den Instrumentalpartien mächtig und fruchtbar, in der Melodie aber, die doch in der Musik die glücklichste und seltenste Eigenschaft ausmache, und dem Stile der Dichtkunst gleiche, schwach und arm sei. Aus diesen wenigen Worten weist ihm Suard vier Fehler nach. Zunächst gehe aus dem Gesagten hervor, dass Herr von Laharpe die Melodie als etwas der Instrumentalmusik Entgegengesetztes betrachte, während

1) Nach Siegmeyers Uebersetzung, vgl. daselbst S. 210 ff.
2) Vgl. Siegmeyer, S. 220 ff.

sie doch ebenso gut den Instrumentalstimmen als den Vokalstimmen angehöre, wie er das auch hätte in Rousseaus Dictionnaire de musique unter »Melodie« finden können. Wie könne man ferner die Melodie die glücklichste und seltenste Eigenschaft in der Musik nennen, obgleich sie in so unendlicher Fülle in den zahlreichen italienischen Opern anzutreffen sei, ohne dass dadurch verhindert würde, dass dieselben die langweiligsten von allen Schauspielen seien? Aber auch darin irre sich Laharpe, wenn er meine, die Melodie in der Musik entspräche dem Stile in der Dichtkunst. Er vergässe dabei, dass die Harmonie weit mehr als die Melodie den musikalischen Stil ausmache, weshalb auch die Musiker, wenn sie ein gut geschriebenes Musikstück anführten, fast nur von der Harmonie und der Art und Weise sprächen, wie die einzelnen Teile verteilt wären. Endlich sei es geradezu unbegreiflich, wie »ein Gelehrter von so viel Verstand und Geschmack«, wie es Herr von Laharpe sei, den Stil die rareste Eigenschaft in der Dichtkunst nennen könne, während er doch besser wisse als er, Suard, dass es den Franzosen nicht an Dichtern fehle, welche die vorzüglichsten Eigenschaften des Stiles in hohem Masse besässen.

Diese Kritik[1]) Suards über Laharpe ist durchgängig so vortrefflich, dass sie nicht nur bei den Gluckisten, sondern auch bei den Piccinisten, denen doch Laharpe angehörte, lebhaften Beifall fand, und Niemand es wagte, gegen die Wahrheit dessen, was Suard darin gegen Laharpe vorgebracht, auch nur ein Wort zu erwidern.

Nach einem Jahre angestrengter Arbeit hatte endlich Piccini die Komposition des »Roland« beendet, und konnte nun mit der Einstudirung des von ganz Paris mit grosser Spannung erwarteten Werkes beginnen. Aber auch hierzu brauchte er, wie sich nur zu bald herausstellte, fremder Hilfe, welche ihm diesmal, gewiss zum Verdruss der Piccinisten, von keinem Andern zu Teil wurde, als von dem Meister, den er gerade nach der Meinung derselben durch

1) Deutsch bei Siegmeyer, S. 228 ff.

seine Oper verdrängen sollte. Nach langen, aufreibenden Proben[1], in denen Gluck seine ganze Autorität gegen die ausführenden Künstler aufwenden musste, um sie gehörig in Ordnung zu halten, kam das Werk wider Erwarten Piccinis, der schon längst an jedem Erfolge verzweifelt, mit einem Beifalle zur Aufführung, wie es ihn ohne Glucks Bemühungen nimmermehr errungen hätte. Die Anhänger der italienischen Partei, vor allen Marmontel, welcher in den Proben beim Anblick des verzweifelnden Maestro vor Schmerz hatte fast vergehen wollen, sie atmeten jetzt auf, als ob mit dem Erfolge des Piccinischen »Roland« endgiltig der Sieg der italienischen Oper über Glucks reformatorisches Musikdrama entschieden wäre. Entschieden war aber damit absolut Nichts, zum allerwenigsten das Letztere, denn nach wie vor blieben die Parteien der Gluckisten und Piccinisten bestehen, und liessen nicht ab, sich in hässlicher, ja geradezu kindischer Weise zu befehden. Ein beredtes Zeugnis hierfür legt die vom Dichter Dorat mitgeteilte Unterhaltung eines Irländers mit einem Gluckisten während der Aufführung des »Roland« zu Paris ab[2]. Der Kampf zwischen den beiden Parteien hatte sich mit der Zeit dermassen zugespitzt, dass man nur noch mit kurzen Stichworten um sich warf, welche die Sache, worum es sich handelte, selbst gar nicht berührten[3]. Und so kam es schliesslich dahin, dass man sich

---

1) Eine ausführliche Schilderung derselben findet sich in: Grimm et Diderot, Corr. litt. Bd. 12, S. 58 u. 59.

2) A. Schmid teilt sie in seinem Werke über Gluck, S. 328 ff. mit.

3) Grimm et Diderot, Corr. litt. Bd. 11, S. 461: »La discorde s'est emparée de tous les esprits, elle a jeté le trouble dans nos académies, dans nos cafés, dans toutes nos sociétés littéraires. Les gens qui se cherchaient le plus se fuient; les diners mêmes, qui conciliaient si heureusement toutes sortes d'esprits et de caractères, ne respirent plus que la contrainte et la défiance; les bureaux d'esprit les plus brillants, les plus nombreux jadis, à présent sont à moitié déserts. On ne demande pas: est-il janséniste, est-il moliniste, philosophe ou dévot? On demande: est-il gluckiste ou picciniste? Et la réponse à cette question décide toutes les autres.

immer weniger verstand, je hitziger der Kampf geführt wurde. Wurde derselbe von beiden Parteien nicht gerade in der anständigsten Weise geführt, so kann man doch den Gluckisten zum Ruhme nachsagen, dass sie in ihrem Urteile gerechter waren als die Piccinisten, wie sich das namentlich nach der Aufführung des »Roland« herausstellte. Während nämlich die Piccinisten für Glucks Opern immer nur Worte des bittersten Tadels übrig hatten, waren Glucks Anhänger ehrlich genug, Piccinis Oper immerhin als eine schöne Concertmusik gelten zu lassen, wenn sie auch in ihr nicht ein echtes Musikdrama erkennen konnten. Diese Oper hielt sich übrigens längere Zeit auf der Pariser Bühne, auf welcher auch eine komische Oper desselben Meisters, »La finta gemelle« zur Aufführung gelangte, ohne indess besonderes Gefallen zu erregen.

Den eigentlichen Todesstoss sollte die italienische Oper in Frankreich durch Glucks letztes grosses und zugleich bedeutendstes Werk erhalten, durch »Iphigénie en Tauride«. Das Textbuch, welches ein junger Dichter, Namens Guillard, nach einer Tragödie des Guymond de la Touche verfasst hatte — es endigt, wie jenes, mit dem Tode des Thoas und der Erscheinung der Diana, — war wieder eins von denen, welches den Meister in den Stand setzte, noch einmal all' seine Kraft im musikalisch-dramatischen Ausdrucke im hellsten Lichte erstrahlen zu lassen. Einfach, klar, schlagfertig, dabei in den einzelnen Akten die nötige Steigerung aufweisend, erscheint es im Vergleich zu Quinaults »Armide« als ein wahres Muster eines Opernlibrettos. Gluck, welcher sich zur Komposition desselben wieder nach Wien begeben hatte, traf nach deren Vollendung am 30. November 1778 in Paris zu nochmaligem Besuche ein, und begann bald darauf die Einstudirung des Werkes mit einem selbst an ihm ungewohnten Eifer zu betreiben. Trotzdem gelangte es erst nach einem Dritteljahre, am 18. Mai 1779, zur Aufführung, welche freilich überaus glänzend verlief. Ganz Paris schien ihm an jenem Tage zuzujubeln und zu danken für den gewaltigen Eindruck, den seine Oper hervorgerufen. Selbst Herr von

Grimm sprach mit Begeisterung von dem Werke, ja er bekannte sogar, wenn er Glucks »Iphigénie en Tauride« hörte, so vergässe er, dass er in der Oper wäre: gewiss das grösste Lob, welches man unserem Meister spenden konnte[1]).

Der »Iphigénie en Tauride« geht statt einer Ouverture nur eine kurze Einleitung voraus, welche uns sofort auf den Schauplatz am Meeresgestade führt, und direkt zu der furchtbaren Gewitterscene, womit die Handlung beginnt, hinüberleitet. Gluck zeigt sich in derselben als ein überaus glücklicher Nachahmer der Natur: das abwechselnde Anwachsen und Nachlassen des Sturmes, dazwischen die Klagen der Iphigenie und ihrer Priesterinnen, welche ängstlich hin und her laufen, und die Götter um Hilfe anflehen, dies Alles vereinigt sich zu einem höchst lebensvollen Bilde von eminenter Wirkung. Wie wundervoll hat er dann im weiteren Verlaufe der Handlung die einzelnen Charaktere auseinandergehalten, welch' ein Kontrast besteht nicht zwischen Thoas, dem rohen Skythenkönige, und dem edlen Freundespaare Orestes und Pylades, welche ganz als die echten Helden erscheinen, wie sie die alte hellenische Sage gezeichnet hat. Ueber allem Lobe erhaben ist die Durchführung des Charakters der Iphigenie. Alles hat Gluck daran gesetzt, um diese sympathischste aller griechischen Frauengestalten musikalisch gewissermassen zu verklären. Auch für die Diana, welche gegen das Ende der Oper als deus ex machina erscheint, und darum besser hätte wegbleiben sollen, da ihr Eingreifen in die Handlung ganz überflüssig ist, hat der Meister Töne getroffen, welche ganz der Hoheit der Göttin entsprechen. Aber auch die Chöre sind höchst charakteristisch gehalten, insbesondere der Chor der den Orest verfolgenden Furien sowie der des wüsten Skythenvolks, welchen beiden Gluck

1) Grimm et Diderot, Corr. litt. Bd. 12, S. 250: »Je dis donc aux Gluckistes, pour ne me brouiller avec personne: Je ne sais si c'est là du chant, mais peut-être est-ce beaucoup mieux. Quand j'entends »Iphigénie«, j'oublie que je suis à l'Opéra; je crois entendre une tragédie grecque dont Le Kain et M^lle^ Claicon auraient fait la musique.«

eine äusserst effektvolle, für seine Zeit geradezu frappirende Orchesterbegleitung beigegeben hat. So erscheint denn »Iphigenie auf Tauris« nach allen Seiten hin als die Krone der Gluckschen Musikdramen. Aber selbst dieses Werk vermochte nicht das Ende des langen Kampfes zwischen Piccinisten und Gluckisten herbeizuführen, obgleich der Sieg der Letzteren eigentlich gar nicht mehr bezweifelt werden konnte. Als schliesslich Piccini im Jahre 1781 das Wagnis beging, auch seinerseits mit einer »Iphigénie en Tauride« vor das Pariser Publikum zu treten, da stellte es sich heraus, dass der Geist Glucks über ihn Herrschaft erlangt hatte. Der Italiener hatte sich in seiner Oper dem deutschen Meister so sehr genähert, dass man in ihm den Komponisten des »Roland« kaum wiedererkannte. Er hatte damit den Beweis geliefert, dass selbst der grösste italienische Meister zu Gluck in die Lehre gehen konnte. —

Obgleich Gluck keine einzige Oper in deutscher Sprache komponirt hat, so muss er doch als derjenige Meister angesehen werden, welcher die deutsche Tonkunst auch auf dem Gebiete der Oper zur vorherrschenden gemacht hat, da gerade die Werke, mit welchen er die französische Nationaloper sowie die Oper der Italiener in den Schatten stellte, erstere sogar von der Bühne völlig verdrängte, sich durch Eigenschaften auszeichnen, wie sie in der Stärke nur bei einem deutschen Meister gefunden werden: durch Wahrheit im musikalisch-dramatischen Ausdruck und echt künstlerischen Ernst. Glucks reformatorische Werke sind es ausserdem gewesen, welche die Bühnen Deutschlands für einheimische Produkte wieder zugänglich gemacht haben; denn indem sie dem deutschen Volke nach und nach die Augen öffneten, und es die Nichtigkeit der bisher vergötterten italienischen Opern erkennen liessen, traten sie allmählich an die Stelle der letzteren, und halfen so den Werken des grössten deutschen Opernkomponisten, Wolfgang Amadé Mozarts, die Wege bahnen. Haben wir Gluck noch keine deutsche Nationaloper zu verdanken — auch Mozart hat sie nicht geschaffen —, so sind doch seine Werke die ersten monumen-

talen Opern eines Deutschen, die darum auch heute noch sich auf den deutschen Theatern mit Ehren behaupten. In welcher Sprache übrigens Gluck komponirte, war für seine Musik ganz gleichgiltig, da er als ein Künstler grössten Massstabes zum Ziele eine internationale Musteroper hatte, welche Anspruch auf Allgemeingiltigkeit erheben könnte[1]). Dass ihm auch dies schon annähernd gelungen ist, beweist die Thatsache, dass bei den Nationen, welche Glucks Reform annahmen, die Oper einen gedeihlichen Fortgang nahm, während sie in Italien, wo man seine Bestrebungen verwarf, zu absoluter Unbedeutendheit herabsank.

1) In einem Briefe an den Herausgeber des »Mercure de France« sagt er, es sei der Lieblingsgedanke seiner Seele, eine allen Nationen zusagende Musik zu schaffen und dadurch den lächerlichen Unterschied der Nationalmusiken aufzuheben. Vgl. Siegmeyer, S. 6 ff.

Vita.

Ich, Johannes Gottfried Merkel, wurde am 25. September 1860 zu Leipzig als Sohn des Gerichtsrat Dr. jur. Aemil August Merkel, sowie dessen Gemahlin Clara geb. Schmidt, geboren. Den ersten Unterricht genoss ich auf hiesiger ersten Bürgerschule, welche ich von Ostern 1867 bis Ostern 1871 besuchte. Von dieser Zeit ab war ich Schüler des hiesigen Nicolaigymnasiums, auf welchem ich bis Ostern 1881 verblieb, um es nach bestandenem Maturitätsexamen mit der Leipziger Universität zu vertauschen. Hier widmete ich mich acht Semester philosophischen Studien, und hörte zu diesem Zwecke Vorlesungen der Herren Professoren v. Noorden, Voigt, Wenck, Arndt, Heinze, Wundt, Springer und Oscar Paul, welch letzterem ich zu ganz besonderem Danke um deswillen verpflichtet bin, als er sich meiner künstlerischen Ausbildung, welche ich auf hiesigem kgl. Conservatorium der Musik von Ostern 1881 bis Michaelis 1883 erhielt, mit ausserordentlichem Eifer annahm. Nach Erlangung der philosophischen Doktorwürde gedenke ich mich vorzugsweise der Ausübung der Tonkunst zu widmen, ohne jedoch darum den Wissenschaften zu entsagen.